إلى من علمني بالحب والصبر العميق ..
إلى لطفي . أستاذي وزوجي .
زينب

أوجين ديلاكروا

من خلال يومياته

أوجين ديلاكروا

من خلال يومياته

بقلم

زينب عبد العزيز



دار المعارف بمصر

الناشر : دار المعارف بمصر – ١١١٩ كورنيش النيل – القاهرة ج. ع. م.

تمهيد

« كل شىء لم يقل بعد ، والإنسان
لايأتى متأخراً أبداً . . »

ديلاكروا

إن الحديث عن ديلاكروا ، ذلك الفنان الكاتب الذى أمضى أهم لحظات حياته بالمغرب العربى – تلك الأيام التى تعد نقطة تحول هامة فى حياته – يبدو اليوم محاولة جريئة ، إن لم تكن مدفوعة مقدماً إلى إخفاق أكيد ، نظراً إلى كل الدراسات التى كتبت عنه . ومع ذلك لايوجد هناك ما يمنع الإنسان من أن يعيد التفكير فى عمل حتى إن كثر التعليق عليه ، أو تم شرحه ، أو تحليله ، أو الربط بين ما يحمله من أفكار . فلكل إنسان أسلوبه الخاص فى تعريف جملة واحدة ، أو صفحة ، أو حتى يوميات بأكملها بغية الإضافة أو التطوير أو نقد المسلمات القائمة بأدلة وبراهين جديدة .

وفيما يتعلق بيوميات أوجين ديلاكروا (Le *Journal* d'Eugène Delacroix) ، فلا توجد هناك أية دراسة لها ، بل لا توجد أية دراسات هامة بالعربية عن ديلاكروا نفسه ، استطاعت أن تبرز أفكار هذا الفنان الشاعر ، الذى كان ناقداً أدبيًّا وناقداً فنيًّا . ومن الملاحظ فى هذا الشأن أن معظم مراجع النقد الفنى لايمكنها أن تغفل اسم مصور « الحرية تقود الشعب » و« موت سردنبال » و« صراع يعقوب مع الملاك » – ذلك المصور الذى لم يستطع مقاومة تلك الرغبة العارمة فى كتابة أفكاره بصورة منتظمة ، ومن التعبير عن كل ما يعتمل فى كيانه طوال ممارسته فن التصوير . وهى أفكار تدفعنا إلى تأملها من عدة نواح ، وخاصة من وجهة نظر النقد الفنى .

وهذه اليوميات تتيح لنا ، أكثر من أى عمل آخر ، استكشاف مميزات نفس

فنانة ، وقلب دائم الصراع ، وعقل مفكر قادر على النقد والتأمل الطويل مثل ديلاكروا ، ولعل هذه الدراسة تسمح بتعريف أفضل وأدق لهذه الأفكار والتأملات ، وتساعد على فهم أعمق لذلك الفنان الذى كان فعلا حلقة من حلقات الوصل فى تراث الفكر الإنسانى .

* * *

مقدمة

تميز القرن التاسع عشر فى فرنسا بتعقده الشديد . فقد كان قرناً خصب الحركة ، أو هو ملتقى طرق تتجمع عنده تيارات الماضى ، ومفترق طرق تنطلق منه تيارات المستقبل. وكانت الأحداث السياسية والتقلبات الاجتماعية والاستكشافات العلمية، المتقطعة الإيقاع ، تصحبها تيارات فنية وأدبية بنفس التداخل والتعقيد . كان قرناً استتبت فيه تغيرات وإصلاحات هامة بعد أن زلزلت قواعد وعمد ما هو متفق عليه وما هو تقليدى . . لذلك يمكن تسمية هذا القرن حلقة الإشعاع .

وإذا ما نظرنا إليه إجمالا فى فرنسا ، رأينا أن هذا القرن قد عرف سبعة أنظمة سياسية[١] وثلاث طبقات اجتماعية متميزة[٢] ، واكتشافات علمية وتكنولوجية واسعة[٣] ، بالإضافة إلى ثلاثة تيارات فنية وأدبية[٤]. وبرغم هذا التعقيد ، أو ربما بفضله ، عبر هذا القرن تياران فكريان متناقضان : أحدهما متشائم ، يرى أن الإنسانية تزداد ابتعاداً عن « العصر الذهبى » ، ومن هنا كان اتجاهاً أسطورياً أكثر منه تجريدياً أو غيبياً — وذلك ما يفسر الجو العاطفى الذى مجدت فيه الرومانسية أجواء الماضى والبلدان البعيدة . والتيار الثانى متفائل ، قائم على العقلانية والعلم ، يرى أن الإنسانية تتقدم بفضل العقل والعلم ، وبفضل تطبيقاته التكنيكية المستمرة التطور .

وقد سيطرت الرومانسية تقريباً على النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وهى المذهب الفنى والأدبى الذى تمتد عبره هذه الدراسة ، كما أنها المذهب الذى

---

(١) هى : الجمهورية القنصلية ، والإمبراطورية ، وعودة الملكية ، وملكية يوليو ، والجمهورية الثانية ، والإمبراطورية الثانية ، والجمهورية الثالثة .

(٢) الأرستقراطية أو الطبقة الحاكمة ، والبروليتاريا ، والبورجوازية المتصاعدة التى كانت سبب معظم الصراعات وخاصة معارك المذهب الرومانسى .

(٣) ومنها الرياضيات ، والصلة بين الظواهر الكهربية والظواهر الضوئية ، والنسبية ، والفلك ، والذبذبات الضوئية ، والموجات الكهربية ، وصناعات التبريد والمتفجرات ، إلخ . .

(٤) هى على التوالى : الرومانسية ، والواقعية ، والرمزية .

عرف قمة الصراع والمواجهة بين معظم الأحداث والتيارات . ويتحدد هذا المذهب، من الناحية الاجتماعية باعتلاء البورجوازية الحكم وبمحاولتها التفوق على الأرستقراطية القديمة من حيث العظمة والصرامة . ويتميز من الناحية السياسية بوجود اتجاهات ليبرالية واشتراكية . أما من الناحية الفنية ، فهو معروف بمحاولات البحث الواسعة عن منابع أخرى غير الكلاسيكية وغير قيود المدارس الأكاديمية . وفى هذا الجو المشحون بالتغيرات الأساسية انبثق ذلك الشعور المعروف تاريخياً باسم « مرض العصر » ؛ فالماضى العريق لم يعد موجوداً ، وأمانى المستقبل لم تتحقق بعد .

ومع بداية مرض العصر هذا نشأ « أوجين ديلاكروا » ، الذى امتدت حياته نحو ثلثى ذلك القرن تقريباً ، أى من ١٧٩٨ إلى ١٨٦٣ . وأول ما تتميز به هذه الحياة هو أنها تنفتح على سر غامض « ذلك السر الذى أثار فضول معاصريه ، والذى يبدو جلى الوضوح لأعيننا ، والذى يبدو أن الشخص المعنى به لم يتساءل عنه ، أو على الأقل أنه قد حاول ألا يجعلنا نعرف أنه تساءل عنه » ، على حد قول « بيير ديه » ، الكاتب الفرنسى المعاصر . غير أن حياة الفنان ديلاكروا قد تأثرت — بخلاف هذا السر — بكل أحداث عصره وتقلباته .

وينتمى ديلاكروا إلى العظمة العقلانية التى تميز بها القرن الثامن عشر بفضل نشأته وبفضل دراساته الكلاسيكية . فمع أنه كان ينتمى إلى البورجوازية الفرنسية الكبيرة عن طريق عائلته الشرعية ، فإنه كان ينتمى إلى الأرستقراطية العريقة عن طريق والده الحقيقى ، الكونت « شارل دى تاليران » ، المعروف باسم « السياسى الداهية الأكبر » . واحتفظ ديلاكروا بطابع العلياء ، وتصرف طوال حياته كأرستقراطى عريق الأصالة ، برغم ما مر به من محن قاسية . وقد فقد والده « شارل ديلاكروا » فى سن السادسة ، ووالدته «فكتوار أوبين» فى السادسة عشرة . وربما كانت كل هذه العوامل مجتمعة هى التى دفعته إلى أن يواجه الحياة بعقلية محافظة ، مريضة بمرض العصر — ذلك المرض الذى عانى منه عائلياً واجتماعياً .

وحاول ديلاكروا الاشتراك فى الأحداث السياسية ، فانضم إلى تنظيم

« الكاربوناري »[١] التحرري . لكنه أخفق إخفاقاً ذريعاً ، إذ لم تكن السياسة هي ميدانه . وعندما رأى الأحداث تستقر أو تسير على غير رضاه ، آثر الابتعاد عنها . وظل محافظاً طوال حياته . وقد كتب عن نفسه فى هذا الصدد يقول : «إننى أكثر محافظة من شيوخ البرلمان » . لكنه ظل دائماً إنساناً مزدوج الشخصية : فهو شديد التوغل فى الماضى ، وشديد التطلع إلى المستقبل المفتوح . وفى الواقع ، لقد كانت ازدواجية شخصيته هى صفته الكبرى . فهو يحترم القدماء والنظام الرتيب والاستقرار ، وفى الوقت نفسه كان مولعاً بالألوان الفجة وبالتغيرات وبالحرية والانطلاق . . .

وإذ لم يتمكن من المشاركة فى الأحداث السياسية ، تلك الأحداث التى كانت نتائجها وثمراتها تعود أساساً على البورجوازية المتصاعدة، فقد حدد ديلاكروا لنفسه العمل بالمجال الفنى فقط — وذلك على عكس موقف كل من فيكتور هيجو ، (Victor Hugo) ، وأونوريه دى بلزاك (Honoré de Balzac) وهكتور برليوز (Hector Berlioz) وريتشارد فاجنر (Richard Wagner) أو حتى تلميذه شارل بودلير (Charles Baudelaire) ، الذين قاموا بأدوار فعالة فى الأحداث السياسية والثورات . وتأثراً من ذلك الإخفاق السياسى والاجتماعى ، راح ديلاكروا يستنكر على أى فنان المشاركة فى هذا المجال ، واتجه إلى الحذلقة ، لكن بأسلوبه وبمفهومه الخاص . وأصبح ذلك الجرح الذى أخفاه فى أعماقه بلباقة هو السبب فى كراهيته لكل فنان يشترك فى أحداث عصره مثال أونوريه دوميه (Honoryé Daumier) ، وجوستاف كوربيه (Gustave Courbet) وجورج صاند (Georges Sand) وغيرهم ..

غير أن الحكومة — بفضل والده الحقيقى الوزير تاليران (Talleyrand) وبمساندته — كانت تغدق عليه الطلبات الرسمية منذ بداية حياته الفنية . وذلك هو ما أتاح لحياته الفنية الشابة نوعاً من الضمان . وعلى حد قول فيكتور هيجو (V.Hugo) : لقد « ظل ديلاكروا ثورياً فى مرسمه ، ومحافظاً فى الصالونات »!

---

(١) وتعنى هذه الكلمة « الحطابين » نسبة إلى أنهم كانوا يجتمعون فى بادئ الأمر فى الغابات . وهو اسم جمعية سياسية سرية نشأت فى إيطاليا فى القرن التاسع عشر ، وامتد نشاطها إلى فرنسا فى عهد عودة الملكية . وهدفها الرئيسى نشر الأفكار الليبرالية وتوحيد إيطاليا .

فقد كان يدخر كل ذرة فى كيانه من أجل العمل بدأب ومهارة . فكان هذا الدأب وتلك المهارة يثيران أحقاد أعدائه. وفى سنة ١٨٤٤ كتب عنه أحد النقاد فى جريدة « الفنانين » يقول : « إن هذا الرجل يتساوى مع الدجالين من فرط الأهمية التى يعطيها لنفسه ومن فرط النشاط الذى يتمتع به . إنه لايظهر أبداً لكنه موجود فى كل مكان . إنه لايطلب أبداً ، لكنه يحصل دائماً على كل شىء » .

وإذا كان ديلاكروا قد صور « الحرية تقود الشعب » سنة ١٨٣٠ – بدافع حماسه أو بغية أهداف ذاتية أو فنية – فإنه رفض أن يصور « المساواة » عام ١٨٤٨. فقد كان آنذاك ضد كل ما يحدث وضد كل التغيرات التى تجرى ، وضد كل الثورات والمظاهرات ، خاصة ، « لأنها تتعرض للفنون والآثار وتدمرها ، ولأنها تنعكس – مثل التقدم العصرى – على البورجوازية وعلى الماديات وليس على المثل العليا والرجال »! . . وابتعد ديلاكروا عن مجالات الصراعات بعد أن عانى ضروباً من خيبة الأمل ، سواء بالنسبة للمجتمع أو بالنسبة للناس . . . فانطوى على نفسه . ولم يعد يبوح بمغامراته وبخلجات قلبه وعقله إلا ليومياته . وذلك هو ما يزيد من قيمة هذه المذكرات التى تحتوى أيضاً على فلسفته الإنسانية الفنية .

إن قصة اليوميات لم تكتب أبداً . وهى « قصة مثيرة ، معقدة نسبياً ، معذبة وشبه مأساوية ، مثل كل ما يتعلق بهذا الرجل العظيم » – على حد قول « أندريه جوبان » ، الباحث الفرنسى الذى تولى البحث عن معظم أجزائها وقام بنشرها .

وتتكون اليوميات من جزأين : جزء بدأ يوم ٢٢ سبتمبر سنة ١٨٢٢ واستمر حتى ٥ أكتوبر ١٨٢٤ ، وجزء ثان بدأ يوم ١٩ يناير سنة ١٨٤٧ واستمر حتى ٢٢ يونية ١٨٦٣ . لذلك تمثل جزأين منفصلين ومختلفين حجماً ومضموناً ، هما : يوميات الشباب الخاطف ، ويوميات النضج والشيخوخة . والجزءان لايكمل بعضهما بعضاً فى تسلسل واحد ، وإنما يتواجهان فى تناقض واضح . فالجزء الأول يعد مناجاة أسراره الذاتية ، الحائرة بين الشعور العميق بمرض العصر ، والتحمس اللانهائى والاندفاع . أما الجزء الثانى . الذى كتبه بفكرة نشره – سواء فى أواخر أيامه أو بعدها – فهو يعكس تطور أفكاره وانغماسه المتزايد فى الوحدة وفى التجرد من القيود .

أما فترة الصمت التى تفصل بين الجزأين فهى تسمح لنا بإدراك تباينهما بنظرة واحدة ، كما تفسر لنا تطور عبقريته وانتقاله من الرومانسية إلى الكلاسيكية ، أو بتعبير أدق ، من رومانسيته هو إلى كلاسيكيته هو ، إذ أنه يختلف عن الكلاسيكيين مثلما يختلف عن الرومانسيين .

وبين هذين التاريخين ، ١٨٢٤ و١٨٤٧ ، أى طوال فترة الصمت التى امتدت ثلاثة وعشرين عاماً لم يكتب ديلاكروا خلالها مذكراته بالشكل المألوف ، وإنما كان يدون بعض الملاحظات على رسومه واسكتشاته ، نظراً لضيق وقته الشديد. وهو يعبر عن ضيق الوقت هذا قائلا : « إن وقتى مشحون بالأعمال بحيث إننى عندما أكتب طويلا فى يومياتى ، لاتصير لى نفس القدرة على العمل » . لكن ذلك لايعنى أنه لم يكتب فيما بين هذين التاريخين ، فقد كان يعبد الكتابة . لكنه اقتصر أساساً فى هذه الفترة على مراسلاته وعلى بعض الملاحظات الخاطفة التى كان يدونها وسط رسومه .

ولم يكن أمر يومياته سرًّا خفيًّا على أحد ، بل كان يود أن يتم طبعها بعد وفاته . وقد بدأ صديقه تيوفيل سلفستر Théophile Silvestre منذ سنة ١٨٥٣ بنقل جزء كبير بموافقة ديلاكروا وتحت إشرافه . لذلك اهتم سلفستر عند وفاة ديلاكروا بمصير اليوميات ، فطلبها من چينى لجيبوه Jenny le Guillou ، خادمته وكاتمة أسراره . لكنها قالت له إن ديلاكروا قد أحرقها بنفسه . فصدقها وكتب هذا الخبر فى كتابه « وثائق جديدة عن ديلاكروا » سنة ١٨٦٤ . لكن چينى قد كذبت عليه فاليوميات لم تحرق وإنما هى التى كانت تخفيها .

فبعد وفاة ديلاكروا ، قامت چينى لجيبو بتسليم اليوميات إلى الرسام «كونستان دوتييوه » Constant Dutilleux ، وكان من أصدقاء ديلاكروا كما كان حما ألفريد روبو Alfred Robaut ، الذى قام بجرد كل أعمال ديلاكروا بعد وفاته وعمل « كتالوجاً » لها . وقام روبو بنسخ اليوميات . وفى سنة ١٨٦٦ لم يعد سوى جزء من المخطوطات الأصلية ، أى ذلك الجزء الذى نسخه ، واحتفظ بالجزء الآخر . وقرب وفاة چينى قامت بتسليم ذلك الجزء الذى تسلمته إلى فرنيناك ، زوج شقيقة ديلاكروا . أما الجزء الذى نسخه روبو ، فقد قدمه إلى بيير أندريبو

Pierre Andrieu صديق ديلاكروا . وهكذا يمكن القول بأنه ابتداء من سنة ١٨٦٦ يبدو أن إجمالى مخطوطات اليوميات قد انقسم إلى نصفين بفعل روبو، ولم يتم جمعها أبداً بعد ذلك .

وفى أواخر القرن التاسع عشر تسلم رنيه بييو René Piot ، وهو واحد من الباحثين الفنيين الفرنسيين ، نسخة اليوميات التى نسخها روبو واقتصر دوره على البحث عن ناشر . وبعد ظهور الطبعة الأولى لليوميات سنة ١٨٩٣ ، لم يعد أى شخص يسمع عن المخطوطات الأصلية . وبعد عشر سنوات ، بدأت « الأجندات» تظهر فى المزادات بالمكتبات العامة . وكان بعضها يمزق ويباع بخمسة فرنكات للصفحة إذا كان بها رسم ! . . وابتاعها دافيد ڤيل David Weill الأستاذ بالجامعة آنذاك ، وأهداها إلى « مكتبة الفن » بجامعة باريس . وما إن سمعت عائلة فرنيناك Verninac بأن « الأجندات » قد ظهرت فى السوق وأودعت فى « مكتبة الفن » حتى سارعت هى أيضاً بإيداع مالديها من مخطوطات . وهكذا تم جمع الجزء الذى سلمته چينى عام ١٨٦٦ إلى عائلة فرنيناك . وما زالت المخطوطات ناقصة الجزء الذى احتجزه روبو، ويبدو أنها قد فقدت نهائياً .وبذلك تبقى نسخة روبو هى الأصل الوحيد المتبقى من يوميات تلك السنوات ؛ وبالتالى يصبح العشرون جزءاً التى تمثل عدد أعوام اليوميات مقسمة كالآتى : أربعة عشر جزءاً بمكتبة الفن ، وخمسة أجزاء هى مانسخه روبو وأصولها مفقودة ، وجزء واحد ، وهو الخاص بسنة ١٨٤٨ قد فقده ديلاكروا بنفسه عندما نسيه فى إحدى العربات « الحنطور » وهو عائد ذات مساء إلى داره . .

ويحتوى الجزء الذى نسخه روبو على أخطاء كثيرة ، خاصة حذف عشوائى لفقرات كان يصعب عليه قراءتها ، أو لفقرات تمثل مقتطفات من قراءات ديلاكروا ! وأهمية هذه المقتطفات تكمن فى أنها تعبر عن ديلاكروا الدائم البحث عن نفسه من خلال الآخرين. فهى فقرات تعبر عن أفكاره الذاتية وعن شخصيته، كما تسمح لنا بمعرفة المزيد عن خبايا نفسه . فقد كانت إحدى أمنيات ديلاكروا هى أن يعرف نفسه بشكل أفضل ، ومعرفة شاملة تسمح له بفهم الآخرين ، كما تسمح له بأن يعمل من أجل الإنسانية ككل . وتلك هى إحدى مميزات هذه اليوميات

التى تجعل منها عملا أدبيًّا فريداً . وهنا يمكن القول بأن ديلاكروا كان يلجأ إلى تجاربه الشخصية وإلى تجارب الآخرين من أجل تحقيق فنه وحياته على السواء . . ومما يدفعنا إلى التأمل ، أنه لم يكن يعد نفسه شخصاً واحداً إنما شخصاً معقداً غريباً ، يتكون من عشرة أشخاص فى وقت واحد . وقد جاهد طوال حياته لمراقبة هؤلاء الأشخاص العشرة وللتعبير عن تقابلهم فرادي أو مجتمعين فى آن واحد . وهذه النقطة أيضاً تعد إحدى الملامح الفريدة فى يومياته .

وإذا كانت كتابات بعض الفنانين تعد الهواية الثانوية لعملهم الأصلى ، فإن عبقرية ديلاكروا ، الفنان المبدع والكاتب المبدع ، تتجلى فى مختلف الميادين وخاصة فى مجالى فن التصوير وفن الكتابة . وكأن ذلك تأكيد لفكرته القائلة بأن كل الفنون مترابطة ولا انفصال بينها .

بقى ذلك السؤال الأساسى : « ما هى يوميات أوجين ديلاكروا ، وما هى الأفكار التى تحتويها ؟ ومحاولة الإجابة هى فى هذه الدراسة التى تحاول جاهدة وفى إجمالها أن توضح أبعادها بقدر الإمكان . . .

* * *

الفصل الأول

ديلاكروا وعصره

الازدراجية محـــرك أســاسى

« إن حياة الرجال العظماء هى دائماً خليط من طبيعتين ، إذ يجب أن يكونوا قادرين على الإلهام وعلى الحركة : فالأولى تولدالفكرة ، والثانية تحققها » . .

عندما قام ديلاكروا بنقل عبارة الكاتب الفرنسى رينيه دى شاتوبريان René de Chateaubriand هذه ، فى يومياته ، كان قد عثر على تعريف حقيقى لوجوده الذاتى المملوء بالمتناقضات . فقد كان بحاجة إلى السكينة ليتأمل ، وبحاجة إلى الحركة ليخلق ما تأمله . فكانت الازدواجية هى المحرك الكبير الذى دفع حياته وأعماله على السواء . وربما كان ذلك هو السبب فى أنه حظى بمثل هذا التفاوت العاصف فى التقدير ، وهذه المناقشات المتناقضة فى التقييم . فقد كان ديلاكروا — الرجل والفنان معاً — مثاراً لجدل شديد التناقض .

فوفقاً لتيوفيل جوتييه Théophile Glautier ، الناقد الفنى والأدبى المعاصر لديلاكروا ، نرى : « أن كل مظاهر اللياقة فى النقد قد اختفت بالنسبة لديلاكروا ، فهم يلجأون إلى أقبح الشتائم لنقده . فهو فى نظرهم متوحش همجى ، ومخبول مسعور ، ومجنون يجب إعادته إلى مسقط رأسه بلدة « شارنتون » . كما أنه يهوى القبح والرذيلة والتوحش مثلما لايجيد الرسم ، ويكسر من الأعضاء أكثر مما يستطيع أى مجبر أن يصلح ، ويقذف الألوان على اللوحات بالدلو ، ويصور بمكنسة ثملة » . .

غير أننا نرى نقاداً آخرين يصفونه بعكس ذلك . فيقول عنه الشاعر شارل بودلير Ch. Baudelaire مثلا : « إنه مزيج من الريبة والخلق القويم ، والحذلقة ، والإرادة العارمة والدهاء ، والاستبداد ، كما أنه يتميز بنوع خاص من الطيبة والحنان » . أما الناقد المعاصر له أيضاً ، واسمه أرسين هوساى Arsène Houssaye فقد كتب عنه : « أنه أكبر الضيوف الذين يمكن أن تدعوهم ظرفاً ،

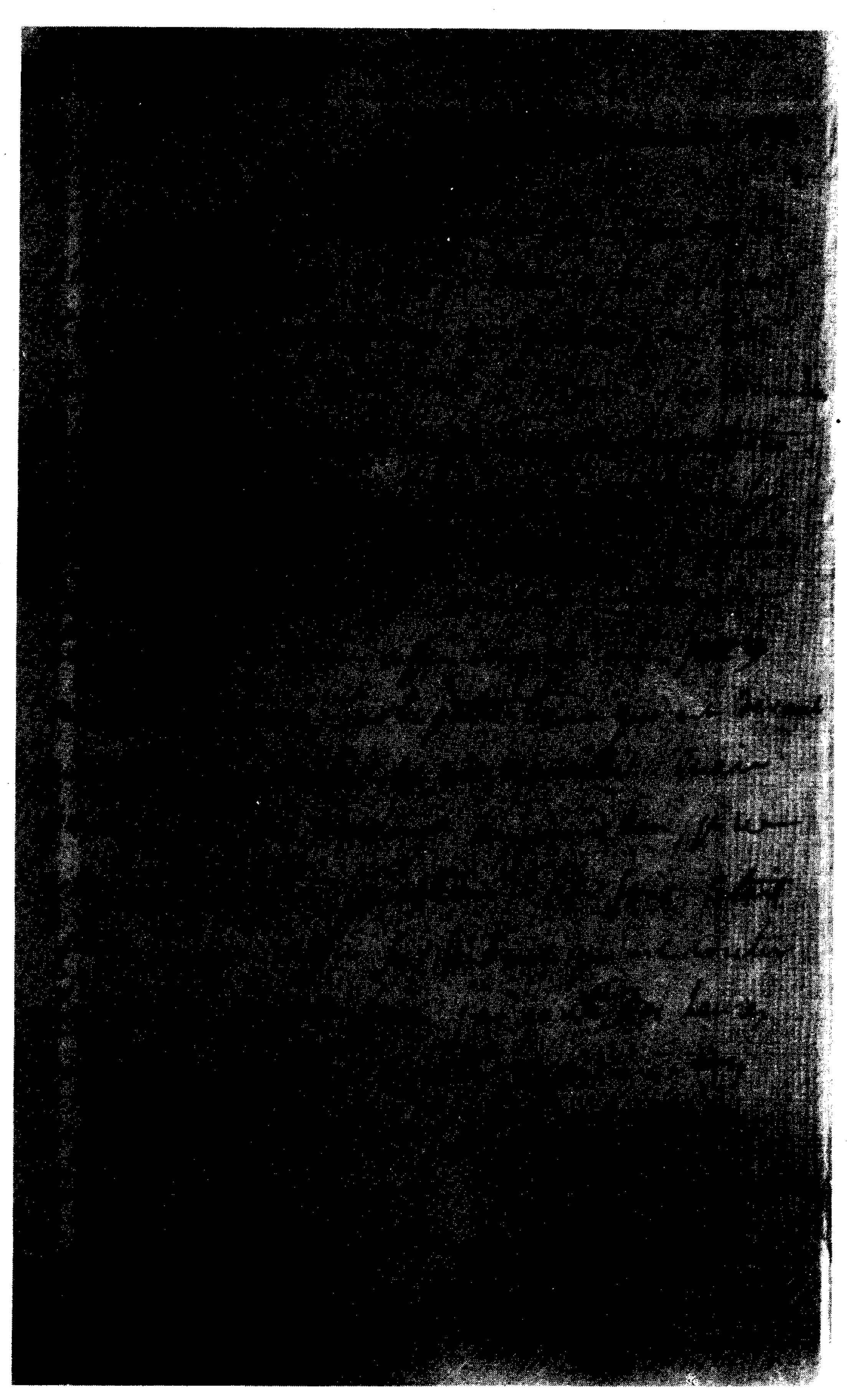
وأكثرهم انطلاقة ، وأكثرهم استنارة . . . إن روحه لماحة إلى درجة أنه يفهم ما تود قوله من أول كلمة» . .

وحتى شكل ديلاكروا نفسه كان مثاراً لمختلف أنواع الوصف والتعليق ؛ إذ يصفه جوتييه Th. gautier قائلا : « كان جماله شرساً غريباً ، بريًّا وشبه مقلق للناظر إليه . . إذ يخيل لك أنه أحد مهراجات الهند ، الحاصلين على تربية أوربية كاملة ، وجاء يتنزه فى ثيابه الأوربية عبر الحضارة الباريسية »، فى حين يتفق آخرون على أنه حوشى الطبع ، لين ناعم حنون مثل واحد من هذه النمور التى برع فى التعبير عن رشاقتها الانسيابية الرائعة . . حتى عيناه لهما تعبير النمور . وبينما كان مكسيم دى كان Maxime du Camp يشبِّه فكى ديلاكروا بصدغى الفهد الصلبتين ، كان إسكندر ديماس Alexandre Dumas يقول عن بشرته إنها « داكنة ، تشوبها الحمرة ، متحركة ومجعدة مثل جلد الأسد » .

وفى الواقع كان ديلاكروا يجمع الكثير من المتناقضات شكلا وموضوعاً .فقد كانت ثقافته العامة متعددة وشبه عالمية ، كما كان يتميز بحيوية فائقة وحب استطلاع لاحد لهما . . فلا يوجد تقريباً أى مجال معرفة لم يتطلع إليه صادقاً ولم يدرسه بنظرة شاملة إن لم يكن بعمق ومثابرة . وقد درس ومارس الآداب والترجمة والشعر والموسيقى والفلسفة والعلوم الطبيعية وركوب الخيل والقنص وذلك إلى جانب دراسته الكبرى : فن التصوير ، وكل ما يتطلبه من معرفة ودراية . .

لذلك يمكن القول إجمالا بأنه لم يترك باباً من أبواب المعرفة الإنسانية إلا طرقه. وبخلاف هذه الحصيلة الواسعة ، فقد كان متحدثاً لبقاً . وهنا يقول عنه بودلير Baudelaire : « لاداعى لتعريف أحاديث " أوجين ديلاكروا " فالجميع يعرفون أنها كانت مزيجاً رائعاً من التماسك الفلسفى ، وخفة الروح ، والحماس المتقد » .

أما أصدقاء ديلاكروا الاجتماعيون فكانوا شديدى التنوع : فهم يتفاوتون ابتداء من خادمته المتواضعة ، ذات القلب الكبير ، حتى ولى العهد الفرنسى ، دوق أورليانز le Duc d'Orléans ، الذى كان يعبد ديلاكروا ، ولم يكن يقيم أى حفل دون دعوته ، مارين بكل أعضاء الحركة الرومانسية وخيرة مثقفى المجتمع الفرنسى .



أول صفحة من صفحات اليوميات .



فارس وجياد (دراسات بالسبيا) باريس . متحف اللوفر

وبرغم تفاوت أوصاف النقاد والمعاصرين إلى هذا الحد ، فإن ديلاكروا كان يرى نفسه . بعين أخرى . فقد كان يصف أيام شبابه فى خطاب إلى صديقه سوليبه (Soulier) إنه : « فرع غاب نحيل منعزل وملقى تحت رحمة الأعاصير » .أما فى يومياته فيكتب أنه كان « دائم الاضطراب مثل طفل ضعيف » ، «وعرضة للتهجم ومتفتح للمفاجآت من كل جانب . لكن ذلك « الطفل الضعيف » — على حد قوله — كان يعرف جيداً ما الذى يريده من الحياة برغم إحساسه بأنه محاط بفراغ شديد ، مملوء بالإبهام وعلامات الاستفهام : كان يريد أن يصبح رجلا عظيماً . .

ومن أجل هذه الغاية لم يهمل شيئاً يمكن أن يزيد من عظمته أو أن يجعل منه إنساناً فريداً ، يصعب إيجاد من يحل محله . وتقول جورج صاند (G. Sand) فى هذا الصدد : « لقد كان عظيماً فى كل شىء حتى النهاية » . إذ ثابر بدأب حتى جعل من نفسه ذلك الإنسان الذى يصعب تعويضه . . وكان بودلير على صواب عندما قال عنه : « بدون ديلاكروا تظل سلسلة التطور الإنسانى مفصومة إلى الأبد » .

لكن ديلاكروا الخجول ، الدائم القلق ، الذى ضج من الدوامة التى كانت تحيط به وتكتسح القرن الذى يعيشه ، ذلك المتعطش إلى المعرفة والتعبير وإلى المجد والحرية ، سرعان ما حدد لنفسه منهجاً راح يتبعه حتى آخر أيام بقائه ، فكتب يقول : « نظام فى كل شىء . رضاء داخلى وذاكرة قوية . أعصاب متماسكة وصحة لاتهلكها صحبة الآخرين ، وكثير من العمل » .

فتحلى بالنظام لكى يجابه صخب النزوات المجنونة التى تحيط به ، وأصر على الرضى الداخلى لأنه يجب عليه أن يحترم نفسه أولا وأن يكون فى مستوى مثله العليا . وطالب نفسه بذاكرة قوية لأن هناك قرارات يجب عليه ألا ينساها — وبخاصة تلك القرارات المتعلقة بالمرأة — التى سنتعرض لها فى النقطة التالية . وأراد أن تكون أعصابه متماسكة لكى يصمد أمام انفعالات الانطباعات الأولى ، وأن تكون صحته سليمة لأنها ضرورية بالنسبة لاستمراره فى العمل ، كما أنها تضفى لمسة حيوية باسمة على كل شىء . واهتم بأن يغرق نفسه فى العمل ، لأن العمل وحده هو الوسيلة الوحيدة الحكيمة لمواصلة الحياة والتغلب عليها . .

وإذا كان ديلاكروا قد تساءل بهلع ، ولما يبلغ السادسة والعشرين من عمره عما

سيكون عليه مصيره ، وعما إذا كان فى قدرته أن يتبين اتجاه طريقه ، فلم يكن هذا التساؤل سوى قلق عابر . فإن ما كان يقلقه دائماً هو أن يستمر فى مراقبة نفسه عن كثب ، وأن يكون شريفاً حازماً بسيطاً وصادقاً ، لكى يرضى هدفه الكبير الذى يطارده ويؤرقه بألف وسيلة ، وذلك هو : فن التصوير .

ولم يقم ديلاكروا فى الواقع بأية مناورات إلا من أجل فنه الذى وهبه كل كيانه والذى لم يكن فى استطاعة أى شىء فى الوجود أن يمنعه من رؤية الأشياء بطريقته الفنية الخاصة . وعندما رأى أن أجمل لحظات حياته وأثمنها تنساب فى ملاه لاتعود عليه فى النهاية إلا بالملل ، لجأ إلى ذلك الحاجز الذى زودته به الطبيعة ، فأقامه بين نفسه وبين أقرب أصدقائه ، لكى يكافح فى وحدته .

وإذا كان هدفه الوصول إلى أعلى القمم وإلى امتلاك نواصى مهنته ، توصل ديلاكروا — بفضل عمله الدائب — إلى أن يكون خير من يعبر عن الصراع . . ولم يكن الصراع دائماً إلا فى تلك الحياة الملأى بالمتناقضات . فالخير والشر ، الإرادة والرغبة ، الذات والآخرون ، كانت تمثل العناصر الرئيسية فى ذلك الصراع الأخرس الدفين . . لكن الصراع الرئيسى الذى مزق حياته بعمق ومرارة كان سببه : المرأة !

* * *

الأعزب الخالد

لانتعرض إلى مسألة مولد ديلاكروا ، تلك المسألة الحساسة ، بغية الإساءة إليه أو المساس به ، وإنما لكى نوضح موقفه تجاه المرأة عامة ، وتجاه الزواج بصفة خاصة — ذلك الموقف الذى ظل طويلا غامضاً أو مسوغاً لانهماك ديلاكروا الشديد فى العمل .

فهناك آراء قديمة فى هذا الموضوع ، كما استجدت آراء قاطعة خلال السنوات الماضية . فقد كتبت مدام دى ستال Mme. de Staël الأديبة الفرنسية المعاصرة لوالد ديلاكروا تقول : « إن شارل ديلاكروا كان يشبه المرأة الحامل قبل استئصال الورم الخبيث منه والذى كانت زنته اثنين وثلاثين رطلا » . وقال رنيه ويج René Huyghe ، الناقد الفرنسى المعاصر : « إنه من المسلم به أن حالة شارل ديلاكروا الصحية لم تكن تسمح له بالإنجاب قبل علاجه ، وذلك باستئصال الورم الخبيث منه قبل مولد أوجين ديلاكروا بسبعة أشهر ، وقد لازمه المرض قبل ذلك بشهور طويلة » . وذلك بالإضافة إلى ما قاله أندريه جوبان

André Joubin ناشر اليوميات : « لقد تم نشر قصة هذه العملية الأليمة على صفحات الجرائد ، بأمر من الحكومة الفرنسية فى باريس . ومن الملاحظ أن شارل دى تاليران Ch. de Talleyrand كان وزير الخارجية آنذاك : أى أنه كان الرئيس المباشر لشارل ديلاكروا » . غير أنه قد أضيفت فى سنة ١٩٦٢ وثيقة جديدة قاطعة ، أويصعب نقضها ، هى الشهادة الطبية المرفقة بالإناء الذى يحتوى على ذلك الورم الخبيث الذى تم استئصاله فى هولندة وأرسل إلى متحف درووه (Drouot) فى نوفمبر ١٩٦٢ .

إذن ، بناء على كل هذه الوثائق وعلى غيرها ، التى أصبح من الصعب تفنيدها ، نوافق على القضية القائلة بأن أوجين ديلاكروا هو « ابن غير شرعى للوزير شارل دى تاليران » ، أمير مقاطعة بريجور . وهو ابنه الوحيد إذ لم ينجب سواه . وذلك ما يفسر التعلق الخفى الذى كان يربط الداهية السياسى بالفنان منذ نشأته .

ولم يكن ديلاكروا يجهل قصة مولده : فقد عثر بيرون (Piron) ، صديقه والمنفذ الشرعى لوصيته ، على التقرير الطبى الخاص بعملية والده ، وذلك وسط أوراق الفنان فى مكتبه الخاص بعد وفاته . وعندما عرف ديلاكروا أنه ليس ابن ذلك الأب الذى أحبه وأعجب به طويلا ، تغيرت نظرته لوالدته التى كان يكن لها حبًّا بلا حدود . فقد راحت تعيش بعد وفاة زوجها — مع الجنرال سرڤونى (Cervoni) فى مرسيليا وتقوم بتربية ابنته ، فى الوقت الذى أرسلت فيه ابنها أوجين إلى مدرسة « لوى لجران » الداخلية ! وشعر ديلاكروا بتعاسة طاحنة بسبب خيانة والدته ، وبسبب كل ما صاحبها من تعليقات فى الأوساط الاجتماعية والفنية . فظل جرحه الدفين دامياً متأججاً طوال حياته .

وإن كان ديلاكروا قد عرف ما أحاط به من شائعات وتعليقات — وفقاً لشهادة كثير من معاصريه ، مثل ثيوفيل سلڤستر (Th. Silvestre) ، ومكسيم دى كان (M. du Camp) ، ومدام جوبير (Mme. Joubert) ، صديقة ابن عمه برييه (Berryer) المحامى الشهير آنذاك — فإن « ديلاكروا كان يعرف كيف يفرض احترام أصله بسلطان مرير السخرية » على حد قول فيليب جوليان (Philippe Jullian)

وفى الواقع ، لقد قام بكل مافى وسعه من أجل المحافظة على المظاهر الاجتماعية ومن أجل تغطية جرحه المزمن الدفين .

ولم يذكر ديلاكروا والده الشرعى فى اليوميات سوى مرة واحدة ، بأسلوب مقتضب ، لكنه كاف لإثبات ما دار بينه وبين شقيقه من حديث . فقد كتب يوم ٢٢ سبتمبر ١٨٢٢ ، حينما كان عند أخيه فى بلدة لورو يقول : « لقد تحدثنا هذا المساء عن أبى الفاضل . . . يجب على أن أتذكر مختلف ملامح حياته بكل التفاصيل » . وبعد فقرة واحدة من هذا الكلام ، كتب فى بداية السطر كلمة واحدة ، لكنها تحتوى على كل أبعاد غموض مأساته الداكنة :

« العملية » . .

وأنهى ديلاكروا مذكرات ذلك اليوم بنصيحة كتبها بأسلوب شبه آمر ، لكنها تلقى بعض الأضواء على تصرفاته : « اعمل على تقوية مبادئك . فكر فى أبيك وتجاوز طيشك الطبيعى . لاتكن سهلا مع هؤلاء القوم ذوى النفوس اللينة » .

ومنذ ذلك الوقت قام حاجز لايمكن تخطيه بينه وبين المرأة ، فعمل على كبح جماح طيشه الطبيعى ، ذلك الطيش الذى كان يجعل قلبه يخفق بسرعة أو يصيبه بقلق عصبى فى حضور أية امرأة ، أيًّا كان نوعها — على حد قوله . وإذ أصيب ديلاكروا فى أقدس ما كان عنده من مثل عليا ، فقد قرر إبعاد تلك « النفوس اللينة » وعدم السماح لنفسه أبداً بالوقوع تحت سيطرتها ؛ وقرر الهرب منها مهما كانت قوة مشاعره تجاهها ، وذلك عملا بما قاله سقراط (Socrate) ذات يوم ، من « أن خير محاربة للحب هو الهرب منه » لكنه أضاف على هذه العبارة قائلا : « الهرب هو العلاج الوحيد » . .

وخلد الفنان مأساته هذه فى نفس ذلك العام ، سنة ١٨٢٢ ، بأن صور نفسه فى شخصية « هاملت » (Hamlet) ، يحيط به الغموض ، ونظراته الثاقبة تشوبها المرارة ، فى حين ظل فمه مطبقاً بعزم . ويقول رينه ويج (R. Huyghe) : « إن ديلاكروا كان يسبغ معاناته على هذه الشخصية التى كان يرى فيها تعبيراً رومانسيًّا لمأساته » .

ولم يعدل ديلاكروا عن قراره هذا : إذ لم يتزوج أبداً . .

وكلما كان يرى كل هاته الحوريات اللاتى يحطن به ، كان يردد فى مرارة أنه لن يمتلكهن أبداً . وإذا تساءلنا عن السبب ، أجاب : « أن أكثر هؤلاء السيدات لهن عشاق من كل الطبقات ليتذوقن مختلف أنواع اللذات ! » ، ولأنه لم يكن يقبل أن تبوح له أية امرأة بحبها فى نفس الوقت الذى تميل فيه لآخرين غيره. لكن ، إذا كان ديلاكروا قد رفض فكرة الزواج إجمالا — ولأسباب أدركناها — فإن ذلك لايعنى أنه كان يرفض الفكرة فى حد ذاتها : لقد كان يرى أن التكافؤ بين الزوجين هو أفضل الزيجات . وكثيراً ما ردد تفضيله فى أن تكون الزوجة خيراً منه . لكن المحزن — فى نظره — هو أن الإنسان لايمكن أن يعثر على من يفهمه ويشعر به ككل . . وهذا يعد أحد جراحه العديدة — وهى جراح تؤدى إلى مرارة الوحدة . .

غير أن عنصر تناقضه لم يختف من هذه النقطة أيضاً . فإذا كان من أنصار القول — نظريًّا — بأن تكون الزوجة أفضل منه أو من زوجها فإن ذلك لم يمنعه من القول بأن « الزوج يجب عليه حماية زوجته كما يجب على الزوجة طاعة زوجها ». ولم يكن ذلك يرجع إلى طبيعته المحافظة بقدر ما كان يرجع إلى بعض ما رآه من أمثلة . . وبخاصة « هؤلاء النساء اللائى يعتقدن أن فى مقدورهن عمل كل شىء ، ولايعنيهن سوى اللهو والزينة ، ولهن سلطة مفرطة ، كما لايحسبن الزنى — الذى هو فى القانون المدنى أمراً فظيعاً — إلا مسألة طرافة أو مجرد حفل تنكرى! ».

وهكذا لم يرغب فى الخضوع لأى نوع من السيطرة، سواء لرغبات امرأة شرسة ، أو لدلال امرأة لعوب ، وذلك : « لأنها تتخلى عنك أو تموت فى الوقت الذى كان فى استطاعتها أن تؤدى لك خدمة عدم تركك بمفردك » ، فقد كان ديلاكروا يردد مع ابنة دانجلار (Danglat) — إحدى بطلات إسكندر ديماس A. Dumas وهى تقول : « لاأرى أى معنى لكى أحمّل حياتى عبء رفيق خالد . . فى دوامة الحياة ، فالحياة دوامة خالدة لآمالنا . . إننى ألقى بكل متاعى الزائد على حاجتى فى عرض البحر ، وأظل بإرادتى مستعدة لأن أعيش بمفردى ، وبالتالى لأن أعيش بحريتى كاملة » . .

وهذه هى فكرة ديلاكروا عن الزواج : إنه عبء زائد .. لكن ذلك لا يعنى مطلقاً أنه قد استطاع أن ينزع مشاعره تجاه المرأة — سواء عاطفياً أو جسدياً ، أو حتى أن يقصر علاقاته الغرامية على بضع علاقات رخيصة ، مثلما أشاع عنه « لا سال بورد » (Lassalle - Bordes) أحد مساعديه . .

إن ديلاكروا كان يعبد المرأة . وكان جمال جسدها يسكره ، وكثيراً ما أطلق عليه : «الملحمة الرائعة».. وكان يحتفظ طويلا بذلك الإحساس الواضح الذى يضفيه عليه صفاء بشرة ناصعة ، أو نقاء الملامح ، أو تلك النضارة الناعمة التى لاتتمتع بها سوى عذراء يانعة بل لقد كان شديد التأثر بوجود المرأة لدرجة أنه كان « يمسك قلبه بيديه » — على حد تعبيره — فى حضور أى امرأة ، وبخاصة إن كانت ترتدى ثياباً تكشف عن كتفيها وذراعيها . ولقد وصل به هيامه وتعلقه بحبيبته لدرجة أنه حلم ذات يوم بأن تكون لديه طبعة من الجبس ليد مدام « دى فورجيه Mme. de Forget ! » ويقول المؤرخ الفرنسى ريمون إسكولييه (Raymond Escholier) : « إن هذا الحلم قد تحول إلى حقيقة ، إذ أن كونسويلو (Consuelo) ، وهذا اسم تدليلها — قامت بعمل نموذج ليدها وأعطته إياه » . . كما أن ديلاكروا يعترف أكثر من مرة بأنه قد أحب المرأة إلى حد الجنون لكنه فضل عليها الحرية دائماً . مثله مثل كازانوفا (Casanova) الذى كان يعجب به . .

وكان ديلاكروا بطبيعته نهماً ودائم العطش إلى الدفء الإنسانى ، لذلك كان الصراع ضارياً بين نزواته وبين ما يتخذه من قرارات . فكثيراً ما كانت هذه القرارات تتلاشى عند التنفيذ !

وعندما رأى أنه لم يستطع كبح جماح رغباته أو الاستمرار فى هربه السقراطى ، أضاف لنفسه منهجاً جديداً هو : الاستمتاع ! الاستمتاع بكل ما يقع فى يديه دون الالتزام بشىء . وابتداء من هذه اللحظة ، أصبحت المرأة تموج بحرية فى حياته ، ولكن فى نطاق الحدود التى رسمها لها ، وهى حواجز ما تخطاها قط . .

وكثيراً ما دفعه إعجابه بكازانوفا وبتصرفاته إلى حد الخيانة . فبينما كان غرامه لمدام دالتون Mme. Dalton فى ذروته ، قام بترتيب هروبه مع إليزا

بولنجييه (Elisa Boulanger) إلى بروكسل ، وكلف أحد أصدقائه بإرسال خطابات يومية ، كان قد كتبها مقدماً بحيث تغطى فترة سفره ، إلى مدام دالتون لكى لا تشعر بغيابه ! . . وبينما كان فى أحضان مدام دى فورجيه Mme de Forget ، وهى من عدها «حبه الكبير» ، وكتب إلى جورج صاند G. Sand يقول : « إننى متألم لانشغالى هذا المساء . . إننى مشغول ، بل أسير ذراعى ومشاغلى ، لكن ذلك لايعنى أننى أستمتع أكثر مما لو كنت معك ، لأننى أفضلك على كل شىء » !

ويقول إيف دى فلورين (Yves de Florennes) ، الكاتب الفرنسى المعاصر ، إن عدد النساء اللاتى مررن بحياة هذا الفنان العاطفية وصل إلى مائة وثلاث : « من الأشراف ومن عامة الشعب ، عظيمات وحقيرات ، بورجوازيات وأميرات ، راقصات وبارونات ، مدعيات ، فنانات وزوجات موظفين متحفظات ، ولهانات ومدللات باردات ، عاملات أنيقات ، سيدات طائشات ، بنات الليل وبنات محجبات ، باريسيات ومن سكان الضواحى ، إنجليزيات ، روسيات ، بولونيات ، يونانيات ، شرقيات وإسبانيات ، كل الأشكال والأحجام ، كل الألوان والروائح النضرات اللينات والمستهلكات ، الجميلات والأكثر من جميلات بل حتى القبيحات ، لكن ، لهن تلك الرائحة الأنثوية . . ! » .

وبرغم أن هذه الدائرة الواسعة تظهر لنا ديلاكروا شديد النهم بالمرأة ، أياً كان نوعها فإنها ظلت دائماً تحتل المكانة الثانية بعد رغبته الكبرى . فإذا كان قد « عرف مائة امرأة وثلاثاً ، فقد صور ألفاً وثلاثاً » . .

وعلى العكس مما يمكن أن يتبادر إلى الذهن ، نظراً لكثرة معارفه من النساء ولاختلافهن ، فإننا نلمس من كتاباته أنه كان لبقاً حريصاً مع المرأة . فعلى الرغم من تشبيهه بعض النساء بأنهن كالبقر ، فإنه كان يحترمهن ولايقوى على جرح شعورهن. ومهما كثر عدد من عرفهن ديلاكروا فإنه كان يحتفظ فى أعماقه بصورة المرأة المثالية . والمرأة المثالية فى نظره هى مزيج متكامل بين العقل والجسد . فبخلاف دقة الملامح والجاذبية — وهذه الكلمة تعنى كل شىء فى نظره — كان يتصورها صريحة مثلما يتصارح رجلان معاً ، وقادرة على الحوار والمحادثة بلا ادعاء . . .

وبخلاف صحبة الرجال ، ظل للمحيط النسائى سحره اللانهائى فى حياة ديلاكروا الذى كان يردد :

« إن عين المرأة هى خير من يفهم عبقرية الفنان »

* * *

الصداقة أصدق الروابط

كان الرجال بالنسبة لديلاكروا ينقسمون إلى مجموعتين منفصلتين : «شرذمة من المخلوقات القبيحة، نمور وذئاب يلتهمون بعضهم بعضاً ، ليهدم كل منهم الآخر ، أقنعة ومخالب حادة ، مستعدة لتنغرز فى قلبك » و« مخلوقات نبيلة وكريمة ، هى أقلية فانية ، يبدو أنها لم تطأ الأرض إلا لتذكرنا بذلك العصر الذهبى الأسطورى » .

أما الرجل العظيم فى نظره ، فهو « النبى » الذى يستطيع أن يرى ، و «المنارة» التى تستطيع أن تضىء مالايراه عامة الناس . إنه ذلك الإنسان المحظوظ ، الفانى ، الذى يجمع بين العبقرية والذكاء ، والسمو والبساطة ، والعقل والإحساس .

أما الرجل الفريد ، فهو من يستطيع الجمع بين هاتين الصفتين الأساسيتين : العقل والخيال . إذ أنه وفقاً للثقافة التى ورثها عن القرن الثامن عشر ، كان ديلاكروا يرى أن العقل هو الذى يكون الرجل ، غير أن إعجابه بالعظمة العقلانية لم يمنعه من إدراك اللغز الخالد والمحرك الأول للإنسان ، وهو : التناقض . فهو يقول فى هذه النقطة : « نحن خليط من المتناقضات والتأرجح والتحركات فى اتجاهات مختلفة » .

وبإدراكه هذه الحقيقة ــ البسيطة فى مظهرها ــ يكون ديلاكروا قد توصل إلى فهم ما يمكن عدّه العصب الأساسى للكيان الإنسانى كما يكون قد تخطى بعض العلماء الذين راحوا يصفون الإنسان بأنه عالم صغير ، قائلا : إنه «ليس وحدة متكاملة فى حد ذاتها فحسب ، وإنما كل جزء فيه يمثل وحدة متكاملة » . مستشهداً على قوله هذا بفرع الشجرة : فهو يمثل ويحتوى على كل خواص الشجرة نفسها وإن كان جزءاً منها . كما أدرك أن الإنسان ، تلك الوحدة المتكاملة ، ليس منفصلا عن العالم الذى يحيط به . فكتب عما سماه بديالكتيكية العلاقة التى بين الإنسان

والطبيعة قائلا : « إن الإنسان يسيطر على الطبيعة ويتأثر بها . وهو الكائن الوحيد الذى يقاومها ويتغلب على قوانينها ويفرض عليها سلطانه بإرادته وبنشاطه » . بل لقد رأى ديلاكروا أن ثقافة الإنسان ذاتها هى ثمرة ذلك التأثير المتبادل . لأن ثقافة الروح والنفس تتم بفضل التحصيل الذاتى وبفضل الظروف الخارجية . فالإنسان – فى رأيه – ليس مخلوقاً تؤرجحه أمواج المصادفة ، أو مجبراً على تحمل قوانين القدر وساجداً تحت رحمته ، وإنما هو قوة موازية للطبيعة ، قوة تتميز بإرادة هائلة ، خاصة إذا كانت تتمتع بصفة التركيز والتصميم . ويؤكد ديلاكروا ذلك فى يومياته قائلا : « إننى أعتقد دواماً أن الإنسان عندما يصمم على عمل أى شىء ويركز كل اهتمامه لإنجاز ما صمم عليه ، فلا بد أن ينجح ، برغم كل ما يصادفه من صعاب » .

لكن ذلك ليس شيمة كل الفانين للأسف . فمعظم الناس يموتون دون ممارسة عملية التفكير ، بل هم يكتفون بظواهر الأشياء ويتجولون فى الحياة دون أن يشعروا بذلك النهم تجاه الطبيعة والتطلع إلى مفاهيمها ، ودون أن يشعروا بنضارة انطباعاتها أو أن تتخللهم الشاعرية التى تتفاعل من حولهم ، وهذا أفظع فى نظر ديلاكروا . لذلك كان يعد تلك الشرذمة المغلفة تحت أردية مزركشة ، الذين لا يحركهم سوى شعور واحد هو التسابق ووطء أجساد الآخرين ، والذين لا يتحدثون إلا فى التفاهات ويتثاءبون وسط الزحام عندما لا يجدون أى شخص يضايقونه بفقاقيعهم – كان يعد هؤلاء القرم قطيعاً بأربع أقدام . . قطيعاً منافقاً ، يثير فى نفسه المرارة واحتقار الذات إذا ما تصادف أن اختلط بهم !

ولم تكن هذه الفئة من الناس إلا مجموعة من حاملى الأقنعة المبتسمة التى تعلوها علامة الانبساط والرضى ، والتى تثير فضوله دون أن تخدعه . لكنها كثيراً ما دفعته إلى تمنى قراءة ما فى قلوب هؤلاء الناس ، لمعرفة ما هى السعادة الحقيقية التى تعبر عنها هذه الوجوه الراضية . وعندما غاص ديلاكروا فى أعماقهم ، أدرك حقيقة أمرهم ، واتفق فى الرأى مع سنانكور (Senancour) ، الكاتب الفرنسى الرومانسى الذى سبقه فى القول فى قصة أوبرمان (Oblerman) بأنهم « جميعاً يسترون أحزانهم تحت سعادة زائفة . إنهم يتحمسون لإظهارها لتلك العيون المصوبة إليهم دائماً ، ويقفون فى المكان المناسب ، لكى تبدو تلك الدموع التى فى أطراف

أعينهم وكأنها تألق سعادتهم ، لكى يزيدوا من حقد الآخرين . . إن النفاق الاجتماعى هو التظاهر بالسعادة » .

وبرغم دراية ديلاكروا الواسعة بالنفوس البشرية ، فإن ذلك لم يمنعه من أن يكون إنساناً ، ومن أن يرى أعماق الأمور وأبعادها ، ومن مساعدة الآخرين ، أو على حد قوله ، من أن : « يكون بمثابة النفير الذى يعلن عمن يقومون بأعمال كبيرة » . فالإنسان — تلك القصيدة الرائعة « التى لم يتوصل أحد إلى أعماقها بعد » — هو أثمن ما فى الوجود ، برغم كل شىء . . .

وبعد هذا التقييم وتلك التقسيمات التى قام بها ديلاكروا ، رأى ألا يرتبط بالآخرين إلا عن طريق رباط واحد ، هو أصدق وأفضل المشاعر كلها : الصداقة . وقد مارس ديلاكروا الصداقة بشغف وكأنها عبادة مقدسة ، واحتلت فى حياته مكانة أكثر أهمية من مكانة الحب . وربما رجع ذلك إلى تأثره بالحكماء الأقدمين الذين كانوا يعدون روابط الصداقة الحقيقية أثمن من أية كنوز . وقد كتب ديلاكروا ذات يوم إلى تلميذته مدام بابو Mme Babut قائلا : « إن أسعد حياة فى الوجود لايمكن احتمالها إذا كانت بلا صداقة » . لذلك كان يشعر بأهمية وبضرورة الصديق فى الحياة .. الصديق الذى يستطيع أن يبوح له بكل مايشعر به .

وبرغم أن الصداقة الحقيقية نادرة ، كالعبقرية الحقيقية ، فهى من الرقة بحيث يمكن لأتفه الأشياء أن تعكر صفاء تلك المرآة التى تنعكس عليها صلة شخصين . ويؤكد جوبان Joubin ، فى مقدمة اليوميات ، أن عبقرية ديلاكروا لم تحد به عن الآخرين ومهما ارتقى فى مجاله لم يفترق قط عن أصدقائه القدماء . أما ديلاكروا ، فكان يقول لصديقه بيريه (Pirerret) : « إننى لا أشعر بالسعادة الكاملة إلا عندما أكون فى صحبة صديق » . وكانت الساعات التى يقضيها فى صحبة ذلك الصديق هى فقط التى تظل عالقة بذاكرته . . ويتمم الفنان قائلا : « الصداقة هى الشىء الوحيد الذى نأسف عليه عندما نتخلى عنها فى أى مكان . . » .

وظل متعلقاً بصداقاته القديمة ، متمسكاً بأهميتها بالنسبة له ، لأن الصداقات الحديثة هى ، فى نظره كالشجيرات غير المتمسكة بالأرض ، والتى تقتلعها بداية أية عاصفة . لكن الزمن لم يبق على صداقات ديلاكروا . . فعندما وصل إلى شيخوخته كان بعضها قد سقط فى الطريق وكان بعضها الآخر قد انزوى . . .

لذلك كان يعود من اجتماعاته بمن تبقى له من الأصدقاء وقد تزايد إحساسه بالعزلة ؛ لأن هناك أشياء كانوا لا يغتفرونها له ، وبخاصة ما يتفوق به عليهم . .

وأحاطته برودة الوحدة . .

وباستثناء قلة نادرة ، لم يتبق له فى المجتمع إلا موكب من الأموات . . .

* * *

مرض العصر وحذلقة ديلاكرو

إذا كان المعاصرون لديلاكروا قد أطلقوا عليه صفة الحوشية ، فذلك لايعنى مطلقاً أنه كان يحيا فى منأى عن الناس . فالواقع على عكس ذلك ، لأنه كان يعد من النخبة المختارة فى المجتمع الذى كان يختال فيه بحذلقة واضحة .. وكانت الحذلقة آنذاك مرضاً من أمراض العصر—لكنها لم تكن بالمفهوم السطحى الشائع فى يومنا هذا . فهى ليست موقفاً ظاهرياً أو شكلياً ، وإنما كانت — كما يقول أندريه فيران (André Ferrand) : « أخلاقياً نوعاً من شدة الخلق والعزم . واجتماعياً ، تكون طبقة أرستقراطية تنفر من فظاظة العامة . وفى مجال الحياة الفنية ، فإن الفنان المتحذلق غيور على الكمال » . أما وصف، بودلير (Baudelaire) فيضيف أنه « يجب على المتحذلق أن يسعى إلى الرفعة والسمو بلا هوادة . يجب عليه أن يحيا وينام أمام مرآة الكمال » !

وكان ديلاكروا يسعى إلى الرفعة والسمو من خلال مرآة واحدة ، هى فن التصوير . وإذا ما قابلته الصعاب والمتاعب من أى نوع كانت ، تحملها بقوة وعزم . فلم يكن من السذاجة بحيث ينزل إلى الحلبة مع من يهاجمونه . وهو فى ذلك يحذو حذو تاليران (Talleyrand) بدقة . وفى بحثه الدائب عن الكمال أدرك وآمن بفكرة أن أهم شىء يكمن فى التركيز ، وأسوأ شىء فى التشتيت . ولم يفلح أى حدث فى الوجود — فى جعله يحيد عن طريقه . ومن هنا أمكن لفيليب چوليان (Ph. Jullian) أن يقول إن « حذلقة ديلاكروا هى قرار واع أكثر منه تقليداً للموضة السائدة » . ويرجع ذلك إلى أن ديلاكروا كان قد قرر امتلاك زمام نفسه وحياته كلية وفقاً لأعلى القيم الإنسانية والاجتماعية والفنية . وهذا قرار يتطلب ثقافة مثالية ومظهراً نموذجياً ، كما أنه قرار يستوجب تصرفاً مثالياً . وكانت ثقافته فى

اتساعها شبه عالمية . أما بالنسبة لمظهره ، فكان يلجأ إلى رئيس مكتب البروتوكول بوزارة الخارجية ليرشده إلى ما يرتديه . وكان تصرف ديلاكروا المثالى يجعل جميع الشخصيات ترغب فى وجوده . وموقفه هذا كان يهدف إلى التفانى التام فى فنه . ذلك الفن الذى لايصل إلى الكمال أبداً — على حد قوله .

وكان ديلاكروا بطبيعته يميل إلى كل ما هو رفيع وإلى كل ما هو أصيل . وربما يرجع ذلك إلى نشأته فى أوساط محافظة وإلى دراسته الكلاسيكية . وبرغم ميله إلى طبقة معينة ، فإن ذلك لم يمنعه من تقسيم المجتمع إلى طبقات ومن رؤية مختلف جوانب كل طبقة من محاسن ومساوئ . فبينما كان يميل إلى الأرستقراطية ، كان يدين مظاهرها المتصنعة والطوابير الطويلة المكونة من عشرين خادماً ، وكل تلك المعدات التى تعقد الحياة أكثر مما تخدمها . فقد كان التبهرج يضيره . لكنه لم تكن هناك أية طبقة تثير حنقه أكثر من البورجوازية الصاعدة . إذ أن تلك الفتره التى تلت حروب نابليون ومعاركه الجنونية ، تعد فترة الصعود الخاطف للبورجوازية التى كانت تستمد قوتها أساساً من المضاربات المالية .

والمجتمع البورجوازى — بالنسبة له — يتكون من « الوصوليين ، وتجار الأحذية ، والبقالين الذين يجب ألا ينظر إليهم عن قرب » . وكان كل هذا اللؤم الذى يحيط به يخيفه . مما دفعه إلى الاعتقاد بأن كل شىء سيئ الحال . فقد كان يرى الفضيلة ضعيفة ومتخاذلة ، والشعور بالمسئولية مختفياً من كل الرءوس وقد حلت محله الضمائر المطاطة التى تكتفى بسطح الأمور . كما كانت البلادة واللامبالاة والحقارة تمنع الاهتمام بما هو أساسى ، والأنانية تحل دائماً محل المثل العليا — التى هى حماية المجتمع ، والميوعة تطفح من كل شىء . ولم يلاحظ على كل الوجوه سوى حمى واحدة متأججة ، هى حمى الوصول بأى ثمن . . حتى الأماكن كانت تبدو له دائمة التغير . .

وفى هذا المجتمع الدائم التغير ، بدأ ديلاكروا ينظر إلى نفسه على أنه غريب عن كل مايدور حوله ، لأن وجوه « هؤلاء المتآمرين وأولئك العاهرات » تصيبه بالذعر . . . فاقتصرت اهتماماته على استخدام يومه استخداماً حسناً ، وراح يتحسر على العالم الذى لم يعد مثلما كان من قبل وعلى ما لا يمكن إيجاده فى صحبة هؤلاء التجار ،

حديثى الثراء محدثى النعمة ، والذين أصبحوا يكونون معظم الطبقات العليا فى المجتمع . لذلك كان يفضل صحبة الفلاحين على صحبة أولئك التجار الذين يقفلون دفاتر حساباتهم وخزائنهم ليقيموا الحفلات ، وعلى صحبة أولئك الوصوليين ذوى الأفكار الشحيحة والذين هم فى صراع دائم مع طموح حب التظاهر ! لكن ذلك لايعنى أنه كان ميالا إلى طبقة الفلاحين — التى كان يحلو له تسميتها « طبقة ذوات الأربع » ! فلم يكن يهتم بها إلا من وجهة النظر الفنية . فهى أكثر طبيعية ، وأكثر إيحاء للتصوير من تلك العرائس الموشاة الموجودة فى المدن . . إن المجتمع الوحيد الذى كان يتجاوب حقيقة مع ميوله ، هو مجتمع أولئك الأذكياء الذين يفهمون كل شىء حتى تلميحاً . .

وقد أرجع ديلاكروا ما أصاب الناس من تغيرات إلى سببين : البروتستانتية والثورة . فالأولى قد جردت السماء والكنائس ، أما الثانية فقد ثبتت القوم فى قلاع المنفعة والمتعة المادية . . أى على حد قوله : « لقد قضت على كل العقائد . فبدلا من ذلك السند الطبيعى الذى يبحث عنه الإنسان فى قوة غيبية ، قدمت له الثورة كلمات تجريدية مثل العقل والعدالة والمساواة والحقوق » . ولم يكن ديلاكروا العقلانى ، ضد العقل ولا ضد العدالة والمساواة والحقوق ، لكنه كان يرى أن هذه القيم — فى التنفيذ الفعلى — ليست سوى أطياف أو لعبات « يزغللون » بها أعين الناس ويخمدون عقولهم !

غير أنه كان يفكر دائماً كفنان . ينجذب أكثر بالجانب الشكلى أو الخلقى للأحداث ، دون الوصول إلى السبب الجذرى . لأن الجانب الثقافى أو المثير لفن التصوير هو أول مايلفت نظره . لكن ذلك لم يمنعه من اتخاذ موقف محدد بالوقوف إلى جانب الأرستقراطية ضد البورجوازية . فهو يرى « أن الشعب — الذى يكون الأغلبية — يخطئ فى اعتقاده أن الممتلكات الكبيرة ليست ذات منفعة كبرى . إنها تفيد الفقراء ، وما يحصلون عليه منها من مكاسب لايضر الأثرياء الذين يتركونهم ينعمون بما يجدونه . أما البورجوازيون الصغار ، المحدثون ، فهم يتقوقعون ويسدون الطريق على غيرهم . ولايستطيع الفقراء ، وقد حرموا كلية من هذه الطبقة ، أن ينعموا بالحقوق الهزيلة التى تعطيهم إياها الدولة الجمهورية » . ومع هذا الموقف

المحدد فهو يعلق على مساوئ النظام الرأسمالى قائلا : « إن الصناعات الآلية تعطى كل إنتاجها لأيدى ملاكها الملوثة ولاتترك شيئاً للعاملين » .

ومهما رأى ديلاكروا من مساوئ فى المجتمع ومهما قال من ملاحظات ، فإن ذلك لم يجعله يحيد كفنان ، عن رأيه فى أن الفنان لايمكنه الوصول إلا عن طريق الجمهور . وذلك ما كان يجعله دائماً ممزقاً بين ضرورة قبول الدعوات ورغبته فى ألا يتحرك — وهى رغبة أقرب إلى طبيعته . وهذه إحدى مواصفات ازدواجيته ، على حد قول چان كاسو (Jean Cassou) : « إنه يستمتع بوجوده فى المجتمعات وفى نفس الوقت يؤنب نفسه على مثل هذا الاستمتاع . فهو يعرف خباياه كما يعرف أنه يملها » . ولم يمنعه شعوره هذا من الاختلاط . فالفنان لايستطيع الانعزال حقيقة ، وخاصة عندما تكون رغبته هى تحقيق أعمال كبيرة من أجل المجتمع . كما أنه ، بالإضافة إلى ذلك ، كان يستمتع بشعور الإعجاب الذى يحيط به . فهو لم يكن يرتضى بأن تعجب به هذه النخبة من المثقفين وحدها ، وإنما كان يود إعجاب الجميع ، حتى أبسط العمال . .

ومع أنه كان يعد متحدثاً بارعاً مع أولئك الذين يجد لديهم نوعاً من التجاوب فإنه لم يكن يجد ما يقوله فى تلك الاجتماعات الراقية ، وكثيراً ما كان هؤلاء الأشخاص لايجدون ما يقولونه له ! ولم يكن ينقذه من الملل الذى يغرقه إلا حديث عن فن التصوير ، يعيده إلى حالته الطبيعية . فلم يكن يتحمل تلك الاجتماعات التى يعرف أنها زائفة ، إلا من أجل فنه . وربما كان تعبيره أكثر إيضاحاً لموقفه : « يجب أن يكون الفنان اجتماعياً لكى يتبناه المجتمع ويفتح له الطريق » .

وكما كان يسخط على هذه الاجتماعيات ، كان يسخط أيضاً على حفلات العشاء العصرية المملة والباردة . لأن « هذا العدد الهائل من الخدم والأوانى الزجاجية الرقيقة وكل ذلك الثراء الغبى والمثير للفزع » كان يضايقه لسبب واحد ، هو أنه لم يكن يترك فى نفسه أية ذكرى . . . وكل ما كان يحصل عليه من هذه الأمسيات هو مزيد من التعب . أما الانطباعات التى تتركها فى نفسه هذه الحفلات فكانت متشابهة . فكان يترقب اللحظات التى سيخرج منها إلى الطريق ، حراً ، يستنشق الهواء النقى . وكل ما كان يخرج به من هذه الضوضاء الصاخبة

لحنان أو ثلاثة من مقطوعة « الناى السحرى » لموزار (Mozart) ، التى كان يترنم بها وهو عائد إلى داره ..

وإذا كان المجتمع البورجوازى يصيبه بخيبة الأمل ، لم تكن السياسة التى تتقاذفها التيارات ، أقل إصابة لآماله بالخيبة . . ومع ذلك ، كان يرى ويعيش الأحداث السياسية أيضاً من خلال ألوان فن التصوير . .

* * *

السياسة شعارات زائفة

« لقد كفرت بالسياسة ، ولن أتوب ثانية » ! . . إن هذا التعليق الذى كتبه ديلاكروا فى سن التاسعة والخمسين لم يكن هو مايعتقده حقيقة طوال شبابه . فقد ولد قبل الجمهورية القنصلية ببضعة أشهر ، وترعرع مع الإمبراطورية . فتشرب تلك العظمة المتفتحة بعمق ، ونمت ملكاته مع نموها . فظل دائماً ميالا إلى كل ماهو إمبراطورى وإلى كل ما هو عظيم . بل يقول البعض إنه قد اكتشف موهبته لفن التصوير بفضل نابليون . فقد قرر ديلاكروا أن يتعلم فن التصوير عقب مشاهدته « متحف نابليون » حيث كانت توجد أكبر مجموعة من الروائع الفنية .

وإن كانت نظرة ديلاكروا تتجه إلى العالم من خلال جرحيه ، فهو فى ذلك مثل كل فتيان العصر الذين قال عنهم ألفريد دى موسيه (Alfred de Musset) إنهم يشعرون بالضياع لأن كل ما كان موجوداً لم يعد قائماً ، وكل ما سيكون لم يتحقق بعد . فكان الفنان الشاب ينظر إلى عهد عودة الملكية على أنه فترة إحباط للعزائم وعلى أن كل شىء فيها سيئ السير . لكن هذا لم يعطه حق الصراخ بصوت أعلى من الآخرين : فآثر العمل على الشكوى . .

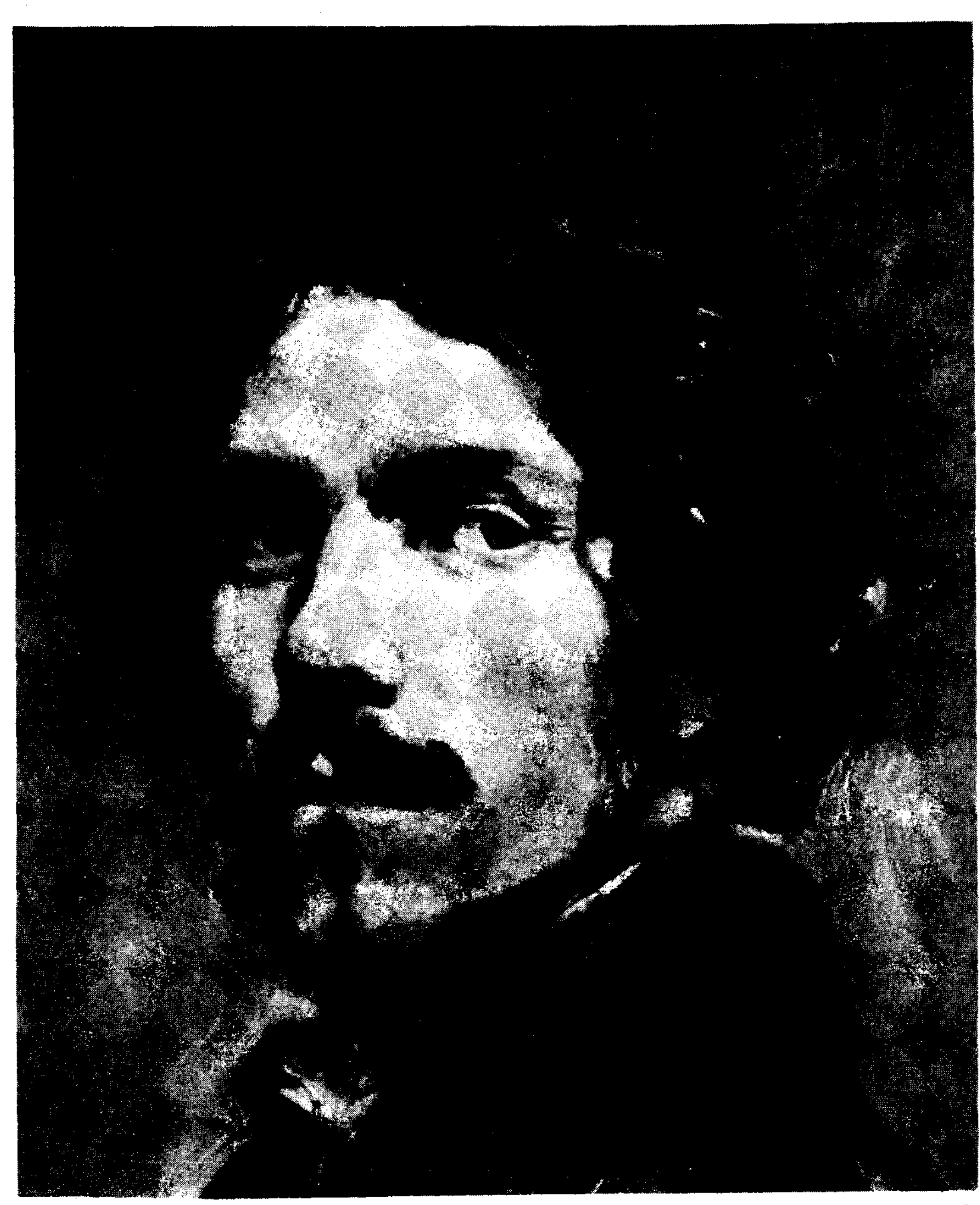
وقد دفعه حبه لنابليون ، وحنقه على النظام الملكى الهادئ الأبله ، إلى الانضمام مع الفنان جريكو (Géricault) لتنظيم « الكاربونارى » ، وراح يحضر اجتماعاتهم السرية . وسرعان ما تسبب انضمامه إلى حركة المقاومة هذه فى ضم اسمه إلى كشوف الثوريين بمكاتب البوليس . غير أنه راح يكتب فى يومياته أنه « ثائر » وليس « ثوريًّا » — وشتان بين الكلمتين . . وكان ديلاكروا

فى حقيقة الأمر ثائراً ضد موجة البورجوازية التى تجتاح المجتمع ، ولم يكن ثورياً إلا فى فنه وبين جدران مرسمه — كما قال عنه فيكتور هيجو (V. Hugo) . فبانضمامه إلى معركة التحرير ، لم يكن يفكر إلا فى تحرير فن التصوير الخاضع للدولة ، الملتزم ، والغارق فى غمار الكلاسيكية . كما كان يفكر فى إنشاء جمعية فنانين أحرار ، مثل جمعية فنانى لندن . وتم له ذلك فى يناير ١٨٣١ ، وانضم إلى جمعية المصورين والنحاتين الأحرار ، التى شارك فى كتابة منشورها.

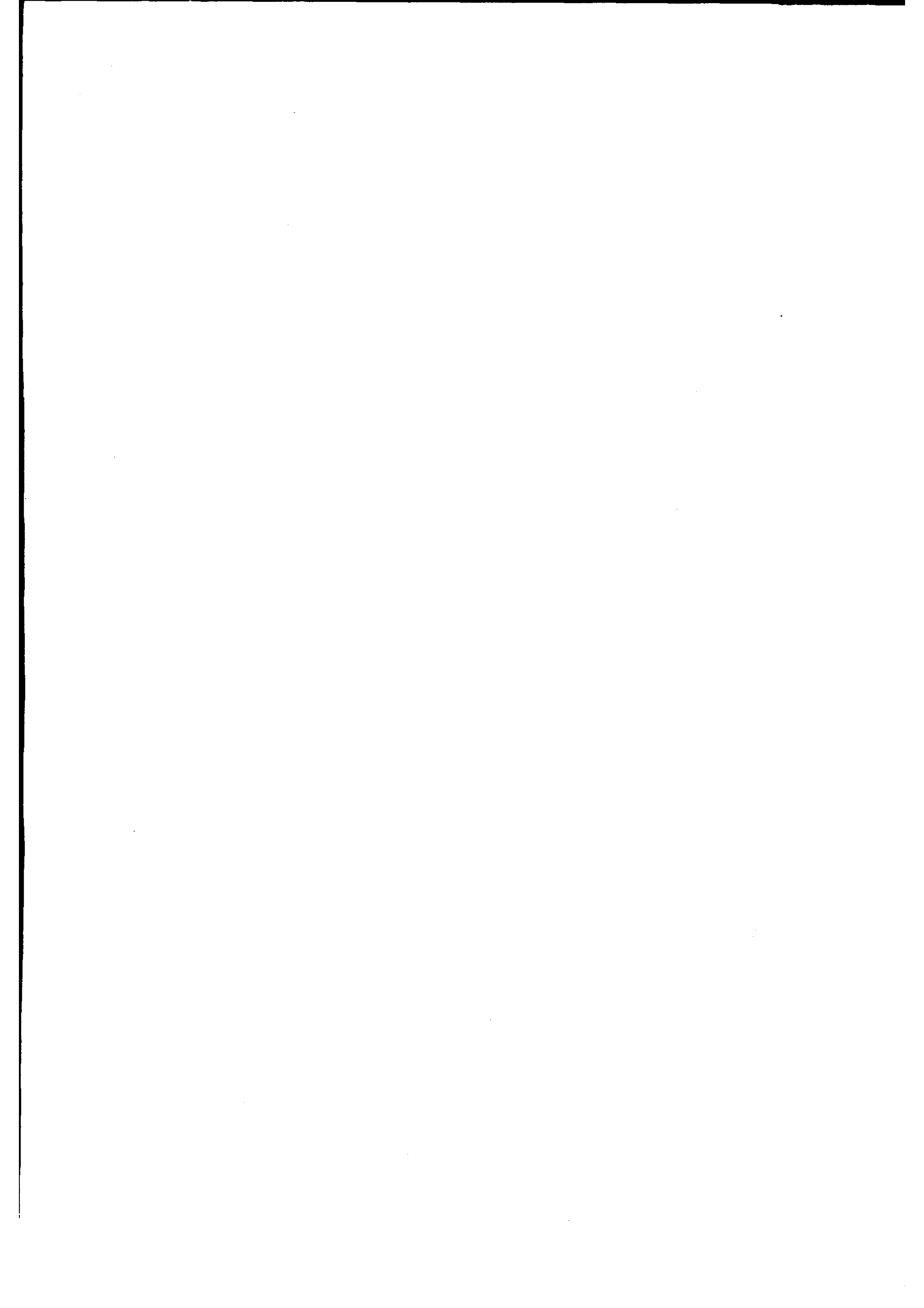
وقد استعان ديلاكروا بوسائل شتى فى سبيل تحقيق هدفه كمصور . وإذا كان قد فكر فى تصوير بعض الموضوعات السياسية أو صور بعضها فعلا ، مستلهماً موضوعاتها من الحروب التى كانت دائرة بين الأتراك واليونانيين فى معارك المورة أيام محمد على ، أو من الأحداث المعاصرة له ، فإن ذلك لم يكن إلا بغية تميزه على بغية الفنانين وبغية الحصول على مزيد من المكانة تجاه منافسيه ، وليس بدافع وطنى . فعلى حد تعبير رنيه ويج (R. Huyghe) إذا كان ديلاكروا قد ارتدى آنذاك رداء الحرس الوطنى ، حماسة ، فلم يكن ذلك إلا من باب التحذلق وليس من سبيل التعصب الوطنى » .

ولا يعنى ارتداء ديلاكروا زى الحرس الوطنى أنه قد ساهم بطريق مباشر فى الثورة . ويحدد « فيليب جوليان (Ph. Jullian) « أن أحداً لم يره ممسكاً بالبندقية فى يده مثل دوميبه (Daumier) أو دوماس Dumas، لأنه لم يستسغ غضب الشعب الجامح » . كما يؤكد إسكندر دوماس (A. Dumas) « أنه كان يخشى انفجارات الشعب الصاخبة » . أما بيير ديه (Pierre Daix) فيشير إلى أن « ديلاكروا قد تحول إلى محافظ شديد المحافظة فور حصوله على النتائج التى يرغب فيها ، وأصبح يأمل فى كبح جماح الثورة » . لكن ذلك لم يمنعه من التعامل مع حكام العهد الجديد ومن تنفيذ ما يعهدون به إليه من طلبات . ولاغرابة فى هذا الموقف المتناقض فكل ما كان يريده ديلاكروا هو أن يصور . .

غير أن تلك الرغبة الشديدة فى التصوير كان يلازمها خوف شديد . خوف تثيره رهبته من ألا يجد الوقت الكافى ليصور كل ما فى ذهنه ، وخوف حقيقى من ذلك الشعب ومن تلك الزلازل الصماء الكثيرة التى تشير ببطء إلى مولد طبقة جديدة وإلى ظهورها على مسرح الأحداث ، إذ لم تعد البورجوازية وحدها هى التى ترعبه ،



أوچين ديلا كروا (١٨٤٠) فلورنسا . معرض البلدية



وإنما ذلك الشبح الضخم الذى يعلن عن قدومه بثبات : شبح البروليتاريا ! . .

وزادت ثورة ١٨٤٨ من فزعه . .

فلم يشارك فى حماسها وآمالها مثل الشاعر ليكونت دى ليل (Leconte de lisle) وإنما شعر مثل الكاتب جوستاف فلوبير (Gustave Flaubert) بمزيد من اليأس تجاه التغيير الاجتماعى . وعلى عكس اتجاه فيكتور هيجو (V. Hugo) فإن خط سير التطور السياسى لديلاكروا أصبح أقرب إلى الكاتب بروسبير مريميه (Prosper Merimiée) ، الذى وصل إلى عدم الاكتراث السياسى بعد حياة سياسية حافلة وبعد كل الثورات التى عاصرها . أما ديلاكروا ، فراح يستعرض كل ما نتج عن الثورات من دمار ، وهو يتأمل ما حوله من خراب فى التويلرى ، وفى السراى الصغرى ، حيث احترقت لوحته الشهيرة « ريشليو فى الكنيسة» فأدان كل هذه « المجازر الدموية » وهذا « التخريب » وهذه « الثورات التى تلهب مشاعر الحقراء الذين هم على استعداد للقيام بأعمال السوء » ، ثم يتساءل عن « مكانة الفنون المسكينة وسط هؤلاء الثوار غير القابلين للإصلاح » .

ولم يعد ديلاكروا يرغب فى الحرية إذا كان هذا « الخراب » هو ثمنها . وكان رأيه مخالفاً لرأى جان جاك روسو J. J.Rousseau الذى لم ير سوى نار المطبخ ، عندما كتب يقول : « إننى أفضل حرية ملأى بالأخطار على عبودية مسالمة » . إذ أن صاحب اليوميات قد وصل إلى رأى مخالف . فقد كتب إلى جورج صاند (G.Sand) قائلا بوضوح : « إن هذه الحرية التى يحصلون عليها بالمعارك ليست هى الحرية الحقيقية التى تتلخص أساساً فى أن يتحرك الإنسان فى سلام ، ويفكر ويتناول طعامه فى مواعيده ، وكثير من المزايا الأخرى التى لاتحترمها الانقلابات السياسية » .

ثم يختتم هذا الخطاب قائلا : « اغفرى تأملاتى المتخلفة » . .

وعندما لم يعد ما حوله من أفكار وطنية وسياسية سوى « شعارات زائفة » ، قرر أن يدفن ماضيه بكل تطلعاته وأحلامه المستقبلية ، وأصبح يتأمل تلك المقبرة بهدوء ظاهرى ، كأن الأمر لايعنيه أو كأنه يتعلق بشخص آخر! لكن ذلك الثائر الذى ادعى قدرته على أن يدير ظهره للأحداث وعلى ألا يقرأ جريدة واحدة بحجة أن الأحداث تستغنى عن آرائه — بما أنها تتم دون مشاركته ودون أن

تستشيره – هذا الثائر ، وإن كان يود العزلة والابتعاد عن أية مشاركة ، لم يتردد ذات يوم ، عندما كان بضاحية شانوروزيه ، فى أن يكبح جماح بعض الرجال الذين شاركوا فى المظاهرات ، وفى أن يقبض على عدد منهم بواسطة رجال الشرطة الذين راحوا يعاونونه ليقودهم إلى السجون ، مكبلين وغير قادرين على الأذى ! أى أنه عندما خابت آماله ، لم يتنكر للحرية فحسب ، وإنما أصبح لفترة عنصراً قاهراً للحرية لكى يحافظ على النظام . . ذلك النظام العزيز لديه والضرورى بالنسبة لإبداعه الفنى . وازدادت نظرته السوداء شؤماً ، ونقده المر لذاعة ، فلم يعد يرى فى خطب باربس (Barbés) ، ممثل الشعب فى ثورة ١٨٤٨ ، إلا « ادعاءات خاطئة » ، وفى الكتّاب السياسيين الثوريين ، إلا « طبقة عصرية ضارة ، تضحك بهدوء على الشعب بما تقدمه له من أفكار عقولها المريضة » .

وفى حوالى منتصف القرن ، لم يعد دافع ديلاكروا الأول هو الفن ، وإنما هو الخوف الاجتماعى ، إذ أننا نرى فى المقال الذى كتبه عن جرو (gros) ، « أن الأفكار الخاصة بالفن قد اتخذت مكانة ثانوية إلى جانب الأفكار السياسية وإلى جانب حلمه الكبير بالإمبراطورية ، وأمله فى عودة نابليون جديد ، قادر – مثل السابق – على إعادة الثورة إلى النظام » .

وكلما ازدادت « فظاظة البورجوازية الصارخة » فى الإمبراطورية الثانية ، شعر ديلاكروا بعمق بالحنين إلى الأزمنة الماضية ، وابتعد عن حلقات الصراع السياسى ، إلى درجة أنه كان ينام جالساً عندما يتكلمون حوله عن السياسة . فراح يتمتم فى أسى : « كل شىء قد تغير فى فرنسا ، وكل شىء مازال يتغير ! » . .

أما حلمه الدفين ، فقد باح به إلى صديقته مدام دى فورچيه (Mme. de Forget) عندما كتب يقول : « ليته كان فى استطاعة الإنسان الذهاب إلى أى مكان لا يسمع فيه عن برودون (Proudhon) أو عن كابيه (Cabet) ، ولا عن مجد فرنسا ! كم كنت أود أن أكون نمساويًّا . . نمساويًّا فى العهد القديم ، حينما كانت عقوبة الاشتراك فى السياسة هى الموت » !

ووصل ديلاكروا إلى درجة من اليأس ، جعلته يجد أن كل شىء متشابه هنا أو هناك ، وأن المعارك تتنقل فوق القارة الأوربية وفوق العالم أجمع كعاصفة تدفعها

الرياح . فابتلع كأس مرارته حتى الثمالة ، مكتفياً بذلك الوطن الإنسانى العالمى الذى لا حدود له : فن التصوير .

ورضى الفنان القـدَرى بمصيره . . فكتب مبرراً هذا الرضوخ ، قائلا : « إن الأخلاقيين والفلاسفة ، أعنى الحقيقيين منهم ، مثل مارك أوريل (Marc Aurèile) أو المسيح [؟] — دون اعتبار لأى جانب آخر سوى الجانب الإنسانى — لم يتحدثا عن السياسة أبداً . إن المساواة فى الحقوق ، وعشرين من الشعارات الأخرى لم تعنهم مطلقاً ، ولم ينصحا الإنسان إلا بالرضوخ للقدر . . ليس لذلك القدر المعتم لدى القدماء ، وإنما إلى تلك الضرورة الخالدة التى لايمكن لأى شخص أن ينكرها ، والتى لن يستطيع الفلاسفة الأدعياء التصدى لها ، ألا وهى : الخضوع لحدود الطبيعة الصارمة . إنهما لم يطالبا من العاقل إلا أن يتلاءم وأن يقوم بدوره فى المكان الذى تحدد له وسط التجانس العام . أما المرض ، والموت ، والفقر ، وآلام النفس ، فهى خالدة وستعذب الإنسانية تحت كل أنواع الحكم . والإصلاح ، سواء كان ديمقراطيًّا أو استبداديًّا ، لن يغير شيئاً »!! . .

وبرغم أنه قد غرق فى الكلام حتى أذنيه ، وعرف « خبايا الكواليس » على حد قوله فإنه لم يستطع الحياة فى قوقعته المغلقة ، وظل يشارك فى الحياة العامة ، وإن كان بشىء من التحفظ ، وظل يلتهم أخبار الجرائد ، « تلك الجرائد الوقحة الكاذبة ، التى لاتكترث بعطشنا للأنباء » . . فهو يعرف فى قرارة نفسه أنه لا يمكن أن يعيش الإنسان منعزلا كلية . .

وتغلبت عليه صفة الفنان الواسع الرؤيا ، وأسكره الغليان الصاخب من حوله وأسكر نظراته — تلك النظرات المشتعلة بالفضول وحب الاستطلاع . . فراح يصوبها من حوله باشتهاء وحنين ، كما راح يجول بها عبر التاريخ وعبر الملاحم القديمة والحديثة ، وبخاصة عبر أعماقه الذاتية الدفينة — ومن هنا ، كان يجول بها عبر الإنسانية الواسعة ، إذ أنه جعل من كل هذه المآسى الدرامية المثيرة المحرك الأول لتعبيره الفنى.. كما كانت أسطورة القرن الذى يعيشه تجذبه فى صمت . وكم من مرة راح يردد فى نفسه ، مثل جوليان سوريل (Julien Sorrel) ، بطل ستندال (Stendhal) فى قصة « الأحمر والأسود » : « إن بونابارت ، ذلك

الضابط المجهول المعدم قد جعل من نفسه – بلا أى ثروة – سيد العالم بفضل سيفه » ! . . وبرغم رغبة ديلاكروا الشديدة فى أن يصور موضوعات عن الثورة الفرنسية ، مثل وصول حملة بونابارت إلى مصر ، فقد تراجع مثل بلزاك (Balzac) ، أمام فكرة التعبير عن هذه الأسطورة . ويؤكد فيليب جوليان (Ph. Jullian) : « أن نابليون لايظهر فى « الكوميديا الإنسانية » ، وأن ديلاكروا لم يتم تصوير ثلاث لوحات كان الإمبراطور هو موضوعها » .

لقد أبى الفنان تخليد ملاحم غيره ، وراح يعمل على تخليد ملحمته ، وأسطورته ، وكوميديته الإنسانية – بغية إحراز أكبر أنواع الانتصارات إذ أنه كان يتطلع إلى أعلاها ، إلى الانتصار على ذاته .

وهذا الانتصار على الذات ، قامت رحابه فى باريس . .

* * *

باريس ملل لا مفر منه

كره ديلاكروا مدينة باريس منذ الصغر . ولم يخف ذلك الكره فى تعبيراته لوصفها . وقد مرت هذه المدينة تحت قلمه بأكثر أنواع النقد لذعاً . ففى الثالثة والعشرين من عمره ، كتب لأحد أصدقائه قائلا : « باريس هى مصدر نفورى الدائم : إن هذه الضوضاء ، وهذه القذارة الرطبة ، والصيحات الشاذة للباعة والبؤساء تملؤنى بالضيق والملل » .

وكانت الأزقة آنذاك من الضيق بحيث كان من الصعب على دورية جنود أن تمر فيها صفاً واحداً . كما كانت القذارة المنتشرة فى كل مكان ، والمنازل التى ليست قصوراً ولا صروحاً تثير اشمئزاز ذلك المتحذلق الأرستقراطى المولد . لم تكن تثير اشمئزازه فحسب ، بل كانت تدفعه إلى البحث عن ملجأ آخر ، وعن أرض أكثر جدارة بميوله . ورغبة منه فى معرفة إذا ما كان العالم متشابهاً فى كل مكان ، راح يسأل صديقه سولييه (Soulier) ، المقيم فى إيطاليا ، قائلا : « هل القوم أغبياء فى ذلك البلد مثل فرنسا ؟ هل الفلاحون هناك أيضاً مثل البهائم إجمالا ؟ » ثم يضيف باشمئزاز : « هل تسمع صياح الباعة فى الطرقات وهم ينادون :

جلد أرانب ، ملابس قديمة وأربطة للبيع ؟ » . وفى الوقت نفسه كان ينصح صديقاً آخر بالبقاء حيث هو فى إسبانيا ، لأن باريس ليست جديرة بأسفه عليها . . « فكل الجدران تتصبب عرقاً وتبكى . . والرطوبة تصل إلى جوف كل إنسان » . .

وبينما كان معظم الناس يحلمون بالذهاب إلى مدينة النور ، لم يكن هو يتمنى إلا الابتعاد عنها ! كان يكره طرقاتها وسكانها ، ويتصور أنه لن يشعر بالسعادة إلا فى تلك المدن التى تنمو الأعشاب فى شوارعها ، والتى لايسمع فيها أى صوت . وكلما انتابه القلق ، لجأ إلى الريف . وفى كل جولة يقوم بها كان الذعر ينتابه كلما فكر فى العودة إلى « باريس المرعبة » بكل مابها من وحل ، وشحاذين ، وأمراض معدية ، وحرارة ، وأتربة يستنشقها الإنسان . . غير أن ما كان يؤلمه أكثر من كل ما تقدم هو ذلك الحزن القاسى الذى يستولى على كل شىء .

ولم يكن يشجعه على العودة إلى باريس إلا فن التصوير . فإذا ما سمع أن إحدى لوحاته ، مثل « دانتى وفرجيل فى الجحيم » قد تم تعليقها فى سراى اللوكسامبورج ، أسرع بالعودة إلى العاصمة وإن لم يكن فى انتظاره سوى الحقد الخفى ! ومع أن هذه العودة من أجل فنه فإنها كانت تثير فى نفسه الشعور بالنفور .. ذلك لأن باريس فى نظره تتكون من «خمسمائة شخص يحكمون ويفكرون لكل هذا القطيع ذى القدمين ، الذى يسكن باريس ، والذى ليس باريسياً إلا اسما »! . ولم يكن يطيب له الجلوس إلا مع أحد هؤلاء الرجال الخمسمائة ، مع من هو قادر على الحكم وعلى التفكير بنفسه .

وسرعان ما دفعه هذا الرأى الذى اقتنع به إلى حذف عدد كبير من المعوقات التى كانت تحيط به ، سواء عن صواب أم عن خطأ — كما قال — لكى يتمكن بفضل قليل من « الحرية » أو « الهمجية » من البقاء فى هذه المدينة . ومن الغريب أنه طوال يومياته — التى تملأ ألفاً وخمسمائة صفحة — لم يكتب بإعجاب عن باريس إلا مرة واحدة ، حينما قال : « إن باريس تبدو لى فاتنة » . .

ولايرجع سبب إعجابه هذا إلا لأنه كان عائداً من نزهة طويلة ، وكان يتأمل المدينة من خلال حديقة قصر التويلرى المهجورة . . أى أن المنظر كان شاعرياً جديراً بالتصوير . .

ويشرح ديلاكروا سبب كرهه المستمر لهذه العاصمة قائلا : « خارج باريس أشعر بأننى أكثر رجولة وإنسانية . أما فى باريس ، فلست إلا مجرد سيد . . فلا يوجد هناك سوى سادة وسيدات . . . أى لايوجد سوى دمى » !

وتختلف أراؤه بالنسبة للمدن الأخرى وفقاً لما يجده فيها من موضوعات تجذبه إليها . ففى بلدة « دييب » ، الواقعة على الساحل الشمالى ، كان يرى البحارة ، والمزارعين ، والجنود ، وتجار الأسماك . . وجميعها مناظر غزيرة غنية بما يمكن تصويره ، وهذا هو المهم بالنسبة له .

حتى الجنازات كانت تبدو له أفضل بعيداً عن « باريس الموبوءة » .فهو يصف إحدى الجنازات فى بلدة « پاسى » قائلا : « إن الموكب وطريقة الدفن ، ووجوه كل المشتركين فى ذلك مختلف . . كل شىء هنا وقور ، جاد ، حتى أولئك الذين يتفرجون خلف النوافذ » !

وإذا كان قد رأى أن بلدة « نانسى » — وهى مدينة كبيرة وجميلة — حزينة مملة ، فذلك لأن اتساع الطرق وتوازيها كان يحزنه ، ولأنه كان يرى نهاية نزهته أمامه فى خط مستقيم . ولم يكن هناك ماهو أكثر مللاً من ذلك إلا حى « وست إند » فى لندن . لأن كل المنازل تتشابه والطرقات واسعة ولا نهاية لها . . مما دفعه إلى تفضيل مدينة « ستراسبورج » بشوارعها الضيقة النظيفة . فقد كان يشم فيها جو العائلة ، والنظام ، والحياه الهادئة ، بلا ملل . .

وعلى الرغم من أن ديلاكروا كان يميل إلى كل ما هو كلاسيكى ورتيب ومنظم فإنه — بالنسبة للمناظر الطبيعية — كان يفضل مفاجآتها الفجة وغير المتوقعة على الرتابة العارية أو الصارخة . ولم يلتزم عقر داره بسبب كرهه للمدينة — كما أشاع عنه بعض معاصريه أو مؤرخيه ، فقد كان يتردد على المجتمعات ، وكانت له زياراته كما كان له زواره . ولم يكن يبقى فى داره إلا الوقت الذى يستغرقه عمله . غير أن شدة حنقه على باريس على كل تلك الضوضاء السياسية التى تملؤها ، وبخاصة حنقه على ظهور الطبقة البورجوازية « المتعفنة » ، التى تخدش المهابة الإمبراطورية والأرستقراطية فى نظره ، قد دفعته إلى الحلم ببلد خيالى .. بلد مثل ذلك الذى وصفه بودلير (Baudelaire) حين قال : « بلد كثير الخيرات حقاً ، كل شىء به جميل ، غنى ، هادئ وصادق ،

حيث يحلو للثراء أن يتألق فى مرآة النظام ، والحياة فيه دسمة ، يتنفسها المرء بهدوء ، وتنعدم منه الهرجلة والعربدة وكل ماهو غير متوقع ، كما أن السعادة فيه قد تزوجت السكون » . .

ودفع الحلم بهذا البلد الخيالى ديلاكروا إلى أن يتساءل بإمعان : « ماهى تلك الحياة التى يعيشها المرء وكأنه طحلب مربوط بشجرة ؟ » ثم يجيب عن نفسه واعداً إياها قائلا : « مادام لى ساقان، أرجوأن أعيش مادياً لأتمتع بكل شيء » . وبما أنه كان على غير وفاق مع المجتمع ومع عصره ككل ، فقد راح يحلم بالسفر . وهو يشرح مغزى هذا الحلم قائلا : « إن السفر الدائم هو خير وسيلة يمضى بها الإنسان وقته وحياته ، وبخاصة بالنسبة لإنسان مثلى ، على غير وفاق مع الأفكار التى تسيطر على العالم فى الزمن الذى يعيش فيه . . إن تغيير البلد يعادل تغيير العصر » .

كما كان دائم التفكير فى الذهاب إلى كل من إيطاليا ومصر . لكن تفكيره ظل أمنية . . أمنية لم تتحقق . فالرحلتان الطويلتان اللتان قام بهما خلال حياته كانتا إلى لندن وإلى المغرب ، حيث اكتشف فى الأولى الحذلقة والرسم بالألوان المائية ، واكتشف فى الثانية الضوء الساطع والعصر الرومانى القديم متحركاً حيوياً . . وقد كتب عن هذه الرحلة الأخيرة قائلا : « لقد عشت فى هذه الفترة الوجيزة أكثر عشرين مرة مما أعيشه خلال أشهر طويلة فى باريس » . غير أن رحلاته القصيرة المدى كانت كثيرة ومتعددة ، وبخاصة إلى المناطق التى تعتبر كالمصحات ، وذلك بسبب صحته المعتلة دواماً مما دفعه إلى ابتياع منزل صغير بضاحية شانروزيه ، خارج زحام باريس وصخبها .

ومع كل ما يكنه لباريس من كره وتعنت شديد ، لانجد بداً من التساؤل عما كان يجذبه إليها ويربطه بها . ويجيب ديلاكروا قائلا بوضوح : « إن رأى باريس هو خاتم الشهرة » .

وذلك هو ما دفعه إلى التقدم سبع مرات للحصول على مقعد فى الأكاديمية ، وهو أعلى خاتم يمكن أن تضعه باريس على شهرة أى فرد .

وإذ لم يستطع الابتعاد عن العاصمة برغم كل ما يكنه من مشاعر ضد تلك « الأعجوبة الرهيبة التى تتكون من تجمعات مذهلة من الحركات والآلات والأفكار ، تلك المدينة ذات المائة ألف رواية ، والتى تعد عاصمة الدنيا » على حد وصف ڤيليب چوليان (Ph. Jullian) ، وضد باريس المظلمة المليئة بالجرائم الممثلة فى « قصة الثلاثة عشر » ، أو فى قصة « الغموض » ، وضد باريس السوداء ، الرطبة ، الساخرة ، المنعكسة فى أعمال حفر دومييه (Daumier) ، فقد حدد ديلاكروا ، رجل المجتمع الأنيق ، نطاق مقره الذى لم يجاوزه إلا فيما ندر . ويقول فيليب چوليان : « إن هذه المنطقة تقع فيما بين قصر التويلرى ، واللوفر ، وميدان الشانزليزيه ، وضاحية سان چرمان الأرستقراطية ، وبخاصة منطقة السوربون الجامعية . أى أن فرصة لقاء الفنان كانت تنحصر دائماً فى نطاق الضفة اليمنى » .

وظل ديلاكروا غير راض عن باريس ، مثلما لم يكف عن الحلم ببلدة خياله الضائعة ! فحتى يوم ٢١ سبتمبر ١٨٥٤ ، وهى آخر مرة ذكر فيها باريس فى يومياته ، كتب يقول : « باريس تسبب لى النفور نفسه » . . . وذلك بالرغم من أن هذه العاصمة هى المسرح الواسع الذى تدار عليه صراعات التقدم . . ذلك التقدم الذى قال عنه فيكتور هيجو إنه : « المحيط الغامض الكبير فى تيه الإنسانية » .

* * *

التقدم مشعل معتم

مثلما كان موقف ديلاكروا على خلاف مع المجتمع ككل ، وعلى خلاف مع السياسة عامة ، ولم يحب باريس — مسرح تلك الأحداث الدامية ، لم يكن موقفه أقل إدانة بالنسبة لأهم صفات عصره ، وهى : التقدم . ويقول المؤرخ الفنى ريمون إسكوليبه (R. Escholier) : « فى الفترة التى كانت تنتصر فيها الإمبراطورية الثانية ، وهى تغير من باريس القديمة ، وفى الفترة التى كان الديمقراطيون والاشتراكيون يحيون فيها التقدم الآلى ويرون فيه تأكيداً لتحرر البروليتاريا ، كان ديلاكروا يلتفت نحو الماضى ولايشارك فى الحماس الجماعى : كان ينظر إلى فرنسا الجديدة بحزن شديد » .. فى حين يقول فيليب چوليان : « فى خضم الأحداث ،

راح ديلاكروا ينطق ببعض الأحكام الساذجة أحياناً عن الآلات . . كان موقفه مثل موقف الشخص الشديد التجلد الذى يرى الحضارة القديمة وهى تختفى تحت وطأة الهمجيين والثقافات الشرقية . إن حرية الانتخابات العامة والبخار كطاقة لاتضيف شيئاً إلى الفنون ، لذلك فهى لم تكن تعنيه » .

غير أن ديلاكروا قد وصل إلى أبعد من ذلك ، وتعدى مرحلة الأحكام الساذجة ، فقد كان له موقف محدد ضد تلك الانطلاقة التى تميز عصره . فوفقاً ليومياته ، التى لم ينج فيها أى عنصر من عناصر التقدم من تهكمه ، يبدو أنه متفق مع تلميذه بودلير (Baudelaire) الذى قال عن التقدم إنه « مشعل مظلم » ، و « بدعة بعض المتفلسفين الحاليين ، واختراع لاتقره الطبيعة أو القدرة الإلهية » ، و«مصباح مستحدث ، يشع الظلام على كل مجالات المعرفة » كما اتفق معه فى تعريف التقدم بتلك « الفكرة المضحكة » ، وبأنه « يتحتم على كل شخص يرغب فى الرؤية بوضوح عبر التاريخ أن يطفئ هذا المشعل المخادع أولا » .

ولم يتردد ديلاكروا فى محاولة إطفاء هذا « المشعل المخادع » ، فى النطاق الذى يمتد إليه سلطانه . فى السادس والعشرين من مارس ١٨٥٤ كتب يقول : « ذهبت فى الثانية والنصف إلى لجنة التجارة . نقاش حول تنظيم معرض يضم كل الأعمال والمنجزات التى تمت منذ بداية هذا القرن . عارضت الفكرة بنجاح ، واستبعد هذا الاقتراح . وقد عاونى بروسبير مريميه (P. Mérimée) على ذلك »» .

ولا يستطيع المرء إلا أن يتساءل ويبحث بفضول عن مغزى هذه الكراهية بالنسبة للتقدم . ويفسر الكاتب پول ڤاليرى (Paul Valéry) ، الذى يشرح السبب بوضوح مبتدئاً بفكرة أن البورجوازى هو عكس الفنان . إذ « أن الأول يحب كل ما هو متين ، ويؤمن بالتحسين وبالتطور ، على حين يحتفظ الثانى لنفسه بمجال الحلم » . وكانت فكرة الكشف عن سر الطبيعة هى التى تفزع ديلاكروا . ويشرح پول ڤاليرى هذه النقطة أيضاً قائلا : «إن كل الأحلام التى حلمت بها الإنسانية والتى توجد فى أساطيرنا بصور متفاوتة ، خرجت من مجال الحلم والمستحيل . . إن « المدهش » يوجد حاليا فى المجال التجارى . . ولم يكن للفنان أى دور فى هذا

التحول .. فقد نما بفضل رؤوس الأموال . . أى أن كل ما هو قائم حالياً شديد الصلة بالعلوم الوضعية ، وبالتالى يزداد بعداً عن عالم الخيال . . » .

ونظراً لشدة تعلق ديلاكروا بالحكماء الأقدمين وبقولهم: « إن كل شيء باق فى وضعه » ، كانت مسيرة التقدم — تلك المسيرة التى تتم على حساب الثبات الكلاسيكى وعلى قلقلة ما هو متفق عليه — تثير حقه حنقه الذى فاض على صفحات اليوميات . . فإذا استخلصنا آراءه فى العلم وجدناه يقول : « كم من دليل يمكن إضافته إلى كتاب يعالج عدم ضرورة العلماء » !

وكان يعنى خاصة ، كما ذكرها عنه جيلو (H. Gillot) : « هؤلاء العلماء الفضوليين الذين يريدون معرفة الأسرار التى حجبتها عنا الطبيعة » . . أى أنه كان يعارض جدوى تلك الفئة الجسورة من العلماء ، التى تجرؤ على تكذيب ما هو موجود فعلا لتنساق فى تجارب جديدة ! ويسرع الفنان بتقديم الأمثلة الدالة على عدم ضرورة هذه الأبحاث ، مستشهداً بالحادث الذى وقع للعالم شارل بونيه (Ch. Bonnet) « الذى فقد نظره بسبب دأبه على محاولة الكشف عن سر التوالد عند البراغيث » . . ولا داعى لأن نشير إلى أن من يتحدث هنا أيضاً هو « المصور ديلاكروا » ، الذى يعد فقدان النظر بالنسبة له ضياع كل شيء . .

أما المعرض الزراعى ، وهو أحد مظاهر التعاون العلمى فى عصره ، فكان هو أيضاً مجالا واسعاً للسخرية والهجوم . إذ كتب يقول : « إن أبسط منطق فى الوجود يكفى للدلالة على عدم ضرورة هذا المعرض » . ثم يستطرد بحزن وهو يتجول وسط كل تلك الاختراعات الشاهقة : « أعتقد أننى فى ترسانة أسلحة حربية » . . ثم يضيف بشيء من الحنق : « كيف يمكن لهذه الآلة الفظيعة ، المزودة بالأنياب والحراب والأسلحة الحادة ، أن تعطى الإنسان خبزه اليومى ؟ . . مسكينة أنت أيتها الشعوب! . . . فلن تعثرى على السعادة بحرمانك العمل . . » .

وكان شعوره بالإهانة أكبر وأعمق تجاه مَيْكَنَة الزراعة فى فرنسا . وانصب غضبه على إميل دى جيراردان (Emile de Girardin) ، قائلا : « إنه يؤمن بشدة فى الرفاهية العالمية معتقداً بأنه يسهم فى سعادة الرجال بحرمانهم العمل » . وإذا حدث أن فزع الفنان لاختفاء العربة والمحراث من الحقل ، فهو فى الواقع لم

يفزع إلا لاختفاء عنصر من العناصر الفنية شكلا ، وليس حزناً على مصير الفلاحين الذين لم يعنه مصيرهم فى شىء . بل قد وصلت به تخيلاته الساذجة الغاضبة على ما يدور حوله من تطور ، أنه قال: « . . . لابد من تشييد المدن المناسبة التى تتسع لكل هؤلاء العاطلين ، الذين لم يعد لهم ما يعملونه فى الحقل ، أو إقامة ثكنات تأويهم » . .

وفى حقيقة الأمر لم يكن هذا الموقف نتيجة لسذاجة ديلاكروا بقدر ما هو نتيجة لموقفه الصريح والمحدد ضد كل منجزات الثورة — التى كانت تقوم بها آنذاك البورجوازية المتصاعدة . وقد تغاضى عن أن التطور نفسه يوجد الحلول التى هو بحاجة إليها من خلال مسيرته ومن خلال تصارع مشاكله . فقد استوعب التطور الصناعى كل « هؤلاء العاطلين » الناجمين عن الميكنة ، ولم يضطر أى بلد فى العالم — سواء فرنسا أو غيرها — إلى تشييد الثكنات لإيوائهم . .

ولم تكن السكك الحديدية ، ذلك الاختراع الذى طور وسائل النقل فى عصره ، فى نظره إلا عبارة عن « مارد ذى عين واحدة ، له صفير وحشى ، يشق الحقول والجبال ! » ولم يقتصر على إتلاف المناظر بتلك القضبان الحديدية التى راحت تمتد فيها ، وإنما انصب أيضاً على مابداخل القطار نفسه من ضوضاء . فقد كان من الصعب عليه السفر بالقطار دون أن تقتله أحاديث الركاب المجاورين له ، ودون أن يبارحه الملل من رؤية وجوه تصعد وتنزل فى كل محطة . لذلك ظل يفتقد الوحدة التى يشعربها فى عربة الجياد وإيقاع حركاتها الرتيبة . . ولم يثن على السكك الحديدية فى يومياته إلا مرة واحدة ، عندما اضطره سفره إلى الركوب فى عربات جماعية مع خليط من المسافرين . مما جرح كبرياء حذلقته فكتب يقول عن المواصلات فى الدول التى ليست بها سكك حديدية إنها « غير محتملة » !

وأشد ماكان يدينه ديلاكروا فى التقدم ، هو ما يحدث من بلبلة فى كل ماهو قديم ومعترف به ، ومايثيره من صراعات بين مختلف الطبقات المنفعلة بطموح غاشم . فراح يصرخ إلى هؤلاء الفلاسفة المجردين من الخيال ، وإلى كل هؤلاء الكتاب — مجندى المشاريع — وإلى سان سيمون (Saint-Simon)) وفوريه (Fourier) وأمثالهم من المفكرين السياسيين الفرنسيين قائلا : « بدلا من أن تحولوا الجنس

البشرى إلى قطيع من الأغنام ، اتركوا له تراثه الحقيقى ، اتركوا له تعلقه وإخلاصه للأرض ! » .

ثم يضيف غاضباً : « ياله من منظر ، فى هذا القرن التعس ، وقد تحول الآدميون إلى أغنام بفضل أقوال الفلاسفة وادعاءاتهم ! » . .

ولم ينظر ديلاكروا إلى التقدم الحربى بعين الرضى . فقد كان يشعر بعطف شديد على الجنود ، وعلى « هذه الخراف المرتدية جلد الذئاب والتى تتلخص مهنتها فى أن تَقتل وتُقتل لكى تكتسب حياتها » — على حد قول ڤولتير (Voltaire) لكن عطفه لم يكن مدفوعاً ضد المصير الحربى أو الفنائى الذى ينتظر الجنود عادة ، وإنما كان منصبًّا على تقدم وسائل الدفاع الحربية . فراح ينتقد العملية الآلية التى تتم لإلقاء « القذائف البشعة » . فهى تمثل منظراً بشعاً بالنسبة لقلب مازال يميل إلى معارك الفروسية ، وما زال يرى أن البطولة تكمن أساساً فى مدى اقتراب المحارب من العدو ، وليست فى أن يقذف إليه الرصاص « بطريقة فلسفية » . ويستمر فى نقده الوسائل الحربية قائلا : « من نتيجة هذا الموقف المهين حتمية التقليل من الشجاعة الذاتية ، وتحويل مهنة العسكرى تدريجيًّا إلى مهنة ميكانيكى » . ترى ماعسى أن يقول عن عصرنا وما يدور فى رحابه من تجارب ذرية وكونية؟ !

وبرغم ما أحرزه عصره من تقدم وفتح مجالات جديدة أصر ديلاكروا على القول بأنه لم يتم أى تقدم فى أيامه . حتى البخار ، تلك القوة الهائلة التى غيرت الكثير آنذاك ، كتب يقول عنه إنه لم يخط خطوة منذ مائة عام . واستمر فى إعلان غضبه على طبقة العلماء ، الذين لايعرفون سوى شىء واحد ، هو : مزيد من السرعة ! لذلك كتب يقول : « ليذهبوا إلى الجحيم وبأسرع وسيلة هم وآلاتهم وتقدماتهم التى جعلت من الإنسان آلة أخرى » . وقد تنكر ديلاكروا لِنَهَمِ البحث عن السرعة ، وللرغبة الملحة فى التطور والتقدم بطريقة أسرع ، والتى هى إحدى مميزات القرن التاسع عشر ، لسبب واحد ، هو أنها لاتستطيع شيئاً حيال الملل الذى يصيب الإنسان كما أنها مرتبطة بتزايد الوجود البورجوازى .

غير أن الأسباب التى يقدمها كدليل للسخرية من هذه التجارب ، لاتخلو من جزء نلمس فيه خياله السبّاق — سواء كان ذلك عن طريق المصادفة أو نتيجة

لبعد نظره . فقد توصل إلى وصف رجل الفضاء ، كما عرفناه نحن — وهو جالس فى كبسولته ، حينما كتب يقول ساخراً من العلماء : « عندما ينجح العلماء فى وضع المسافرين داخل مدفع ، بطريقة ما ، تسمح لهذا المدفع بأن يقذفهم بأسرع من الطلقة وفى أى اتجاه يحلولهم ستكون المدنية قد حققت نجاحاً كبيراً ولا شك ؛ ونحن نسير نحو هذا الزمن السعيد الذى يكون قد نجح فى إلغاء المسافات . لكنه لن يستطيع إلغاء الملل ، بسبب الحاجة المتزايدة للبحث عما يشغل ساعات الناس التى كانت الأوقات الضائعة فى التنقلات تملأ جزءاً منها على الأقل » . .

وباعتقاده أن التقدم المستمر هو خديعة يكذبها التاريخ والطبيعة معاً ، كتب يقول : « بعد كل البراهين التى تخرق أبصارنا منذ عام ، أعتقد أنه يمكننى الجزم بأن كل تقدم لابد أن يتبعه رد فعل عكسى ، بل عودة إلى نقطة البداية ، وليس تقدماً أكبر ! . . أليس جلياً أن التقدم ، أى التطور المطرد للأشياء حالياً قد أدى بالمجتمع إلى حافة الهاوية — حيث يمكنه السقوط فعلا لتحل محله وحشية كاملة ؟ » .

وبوصوله إلى هذا الرأى ، راح يؤكد ضرورة قبوله ورضوخه لقدرية القدماء لأنه « لايمكن الخروج عما هو متبع دون العودة إلى طفولة المجتمعات » . وإذا كان قد حارب التقدم بهذا العناد ، فلأنه كان ينعكس على المادة وليس على الأشخاص ، الذى كانت رغبة التغيير والسرعة والوصول بأى ثمن تستهويهم وتنهش قلوبهم . ويستمر الفنان الغاضب فى موقفه قائلا : «أنشئوا السكك الحديدية والتلغرافات ، اعبروا الأراضى والبحار فى لمح البصر ، لكنكم لن تستطيعوا التحكم فى العواطف الإنسانية كما تتحكمون فى بالونات الغاز ! حاولوا القضاء على رغبات السوء التى تحتل مكانة كريهة فى القلوب بدلا من كل هذه الشعارات التحررية والأخوية التى تملأ العصر ! »

وكانت أمنيته هى الارتقاء بالنفوس البشرية إلى مستوى عظمة الروح الكلاسيكية . وذلك هو ما اهتم به وما اقترحه على المفكرين الاشتراكيين أمثال سان سيمون (Saint-Simon) وفورييه (Fourier) الذين أطلق عليهم اسم « صانعى الطوبائيات » . إذ أنه كان يعتقد أن مشكلة التقدم والسعادة الحقيقية تكمن أساساً فى النهوض بالإنسان . وبينما هو غارق فى تأثير القدماء والانهماك فى

فنه كلية ، فاته إدراك أن الإنسان لايتطور بدون المجتمع الذى يعيش فيه ، وأن تطور الإنسان يبدأ مع تطور المجتمع . وعندما وجد أن التقدم سيزيد من تعاسة البشر ، بإلغائه المسافات والعمل ، كما وجد أن كل شيء يتم بالرغم عنه وبرغم غضبه الذى عبر عنه بمختلف الوسائل ، اتجه إلى الدين ، محاولا صد هذه الحركة الضخمة . فالدين فى رأيه يفسر أفضل من أى مذهب آخر مصير الإنسان ، الذى كان يعنى به : الرضوخ .

وبرغم رضوخه ، وبرغم التفسيرات الدينية التى لجأ إليها ، وجد أن الدين أيضاً لايملك شيئاً حيال حركة استمرار التقدم الثابتة فى خطاها ، والتى لاتكف عن كشف غموض الكون . . فاتجه بأنظاره إلى المأوى الأخير ، وراح يردد : « لابد للإنسان من الرحيل عن هذه الدنيا لكى لايرى حطام كل ما عاصره » .

وبعد أن حاول بمختلف الأساليب صد انتشار موجة التقدم العارمة ، وصد هذا المارد الثابت ، لم يهدأ ديلاكروا من الفزع الذى انتابه وهو يرى تلك الرغبة التى لاتهزم ، وذلك الإصرار ، بل الصراع الصليبى بين الإنسان والآلة . . وفى الواقع ، لم يكن هو وحده الذى فزع من التقدم الآلى المطرد ، أو من تلك المعادلة الصعبة التى مازالت حتى يومنا هذا تثير علامة استفهام كبرى :

« وماذا بعد كل هذا التقدم ؟ ! » .

* * *

وببحث مختلف النقاط الخاصة بالمجتمع والتى وردت فى اليوميات ، يمكن القول — دون خشية الوقوع فى خطأ كبير — إن ديلاكروا ، الفنان الملآن بالمتناقضات ، لم يكن على وفاق مع المجتمع ككل ، وإنه غير راض عن كل ما يجرى من حوله . وقد أدت ظروف مولده ، وما تبعها من تعقيدات — أنه أقام حاجزاً منيعاً بينه وبين المرأة ، فرفض الزواج ، لكنه لم يحرم نفسه من المتع واللذات . وقد رأى من خلال تجاربه أن الإنسان هو خليط غريب ، مركب ومعقد من الأضداد ، فاكتفى بالتمسك بعنصر واحد ، هو الصداقة ، لأنه العنصر الوحيد الأصيل والثابت فى العلاقات الإنسانية .

أما المجتمع المتجه نحو البورجوازية ، فراح يدينه بكل قواه ، لأنه كان يسير

إلى اتجاه لايقره ، ولأن السياسة لم تكن فى نظره سوى شعارات فارغة . لكنه فى الواقع كان يدين كل أعمال الثورة ، وليس اتجاهها السياسى وحده ، ويحلم بمجد الأيام الماضية . فقد كان – على حد قوله – يمينياً ، شديد المحافظة . لذلك راح يدين الحاضر المعاصر له بغية العودة إلى الماضى الذى ولّى . . وهذا هو السبب الحقيقى الذى جعله يكره باريس ، وجعله لايرى فيها سوى مسرح وكواليس لكل الأحداث السياسية والتقدمية – تلك الأحداث التى كانت تنعكس على المادة وليس على الإنسان ، لأن موقفه من الثورة جعله يفصل بين الإنسان كقيمة عقلية وخلقية ، وبين الإنسان كقيمة مرتبطة العلاقة بالمادة وبالمجتمع .

وبإدانته لكل « المساوئ » التى تسيطر على المجتمع من حوله ، آمن ديلاكروا بأنه لايوجد أى شىء حقيقى سوى التخيلات التى يخلقها الإنسان بنفسه .. فكرس حياته للمجال الوحيد الذى كان يتجاوب معه دون خشية أية خديعة . . مجال الفنون عامة ، ومجال التصوير بصفة خاصة .

* * *

الفصل الثانى

ديلاكروا والقيم الجمالية

نسبية الجمال

كلما حاول ديلاكروا التحدث عن الجمال ترددت فى جوفه صيحة دفينة تقول : « الجمال ؟ . . من أين أبدأ موضوعاً شاسعاً ابتلع حياة الكثير من مشاهير الكتاب ؟ » .

وعلى الرغم من أنه لم يجهل كل ما سبق كتابته فى هذا الموضوع ، فإن علم الجمال (Aesthetics) ظل من أحب الموضوعات إلى نفسه، ومن أكثرها إثارة لفكره ولمشاعره . ذلك لأن الحديث فى هذا المجال لاينتهى ، ويمكن أن يكون لكل فرد رأيه الخاص والمخالف لبقية الآراء، مهما كانت قيمتها . ويستمر ديلاكروا فى تساؤلاته : « هل يوجد قلب قد تحجر ، أو روح قد جفت بحيث لا تتفتح انبساطاً لهذه الكلمة ؟ . . إن كلمة الجمال لها نفس تأثير كلمة السعادة » . . وهذا تعريف واسع المعنى ، مبهم الاتساع ، لكنه يقترب مما قاله ستندال (Stendhal) من « أن الجمال ليس سوى الوعد بالسعادة » .

ومع أن هناك تعاريف لاحصر لها للجمال ، تتفق أو تختلف مع شتى أوجه النظر ، والطبائع ، والاتجاهات أو المكونات الذاتية ، فإنه كان لزاماً على ديلاكروا أن يضيف حجرة إلى هذا البناء اللانهائى . وقد حاول تفادى المتاهات الفلسفية ، مثل ڤولتير (Voltaire) ، واتفق معه فى الرأى فى « أن الجمال دائماً نسبى » ، كما حاول الفصل بين الجمال الخاص بطبقة المثقفين ، الذين لهم آراؤهم فى هذا الصدد ،وبين الجمال الخاص بالعامة ، الذين يهللون إعجاباً لأى تعبير .

وبعد هذا التقسيم الإجمالى ، الذى استخلصه من تأملاته المتعددة حول هذه النقطة التى حار طويلا فى تعريفها ، أو فى نقل كل ما يشعر به فى كيانه إلى صفحات يومياته ، لجأ مرة ثانية إلى أحد تعبيرات ڤولتير عندما قال : « إننا نطلق كلمة الجمال على كل ما يثير فى نفوسنا السعادة والإعجاب » .

وترددت كلمات : السعادة ، والإعجاب . . ومع أنهما تعبيران أكثر إبهاماً من كلمة الجمال ، فإنهما يفتحان أفقاً معيناً للذهن ، بعيداً عن تلك « التعليقات المتحذلقة الحديثة مثل روعة الطيبة،أوالجمال هو الانتظام ، أوما هو شبيه بالفنان روفائيل (Raphael) وبالقدماء أو ما شابه من الخرافات» . وإذا ماتجرأ ديلاكروا فى سن لتاسعة والخمسين على أن يساوى القدماء — الذين خصهم بالعبادة والتقديس فيما مضى — بالخرافات ، أو على الأقل أن يتخطاهم كمثل ، فذلك لأنه فى هذه السن ، وحتى من قبلها ، كان قد خرج من القيد المحدد لفترة زمنية معينة ، ليصل إلى مفهوم أكثر إنسانية وأكثر اتساعاً . لقد خرج من نطاق الإبهام المثالى أو المجرد لكل ماهو قديم ، ليصل إلى فهم أكثر شمولا وواقعية . ولم يعد تعبير « الجمال المثالى » — السائد آنذاك — يعنى فى نظره إلا كلمة يلوكها المتحدث كلما حاول الخروج عن الموضوع باستعمال تعبير غير دقيق .

ومنذ ذلك الحين ، لم يتمسك ديلاكروا بالقواعد أو بالامتثال بغيره — مهما كانت درجة تقدمه ، وانطلق مع الحرية التى كافح من أجلها بعناد مرير وبمثابرة . إن ما دفعه إلى التخلى عن قواعد الكلاسيكية هو إدراكه أن الجمال ، ذلك المجال الشاسع الذى ينتمى إلى كل من الخلق والواقع والغموض ، لايمكن أن يكون مجرد محاكاة : لابد له أن ينبع من كيانه هو ، ومن البيئة التى يعيش فيها . وهذا لايعنى أنه محدد أو مقصور على مكان ما . ويؤكد الفنان : « أن الجمال فى كل مكان ، وكل إنسان لايراه فحسب ، وإنما يجب أن يعبر عنه بطريقته الخاصة » .

والتعبير عن الجمال من الناحية التكنيكية يجب ألا يترك للمصادفة أو يحدد بنطاق عنصر واحد على حساب العناصر الأخرى . . وقد اقتنع ديلاكروا من خلال ممارسته الطويلة بأن « الجمال ينبثق عند تقابل كل العناصر معاً . . . . فهو يحتم وجود عدة صفات . . . وتعد كلمة التوافق أو" الهارمونى " من أشمل أو صافه » .

وإذا كان ديلاكروا يؤيد فى يومياته تعبير الكاتب مرسيه (Mercey) ، القائل بأن « الجمال هو الحقيقة فى شكل مثالى » ، فإن ذلك لم يمنعه من تأييد قول

الكاتب الناقد بوالو (Boileau) عن الفنون جميعاً ، فى أنه « لايوجد جمال فى غير الحقيقة » . وسواء كانت التعبيرات هى حقيقة ومثالية ، أوواقعاً ورؤية ذاتية ، فهى تعنى عامة الحقيقة وقد صيغت فى قالب مثالى ، من خلال الخيال المبدع ، وابتداء من الواقع الملموس ، متجهة إلى رؤيا أبعد وأوسع . أى أن للجمال الفنى منبعين مترابطين ، أو هو مزدوج المنبع . فالازدواجية فى الفن هى نتيجة حتمية لازدواجية الإنسان — على حد قول بودلير

لكن هذا التعبير ، وهذه الفكرة المنادية بأن كل تعبير عن الجمال يجب أن ينبع من ذاتية الفنان وليس وفقاً لنماذج مقلدة ، لم تكن مقبولة بلا صراع . وفى خضم هذا الصراع كتب ديلاكروا يقول عنه : « إن ميزة الجمال فى الفن ، مثل ميزة الحقيقة فى العلوم ، أن يثير منذ نشأته أشد المعارضات وألا يستقر فى عالم الإعجاب والموافقة — مثل الحقيقة فى العقيدة — إلا بعد صراع عقائدى طويل . والميزة الأخرى التى لاتقل أهمية عن ذلك ، أنه فى هذا الصراع بين الحماس والروتين ، يكون عنف المعركة وشدتها معبراً ودالاً على أهمية العمل الذى يثير هذا الصراع » . أى أن الابتكار الحقيقى الفريد ينبع من توافق المميزات الذاتية مع القواعد العامة للقيم الجمالية . ولكى يصل هذا الابتكار إلى تكامله ، يجب أن يكون بسيطاً وصادقاً . وبرغم أن ديلاكروا قد آثر ترك الحكم فى هذه القضية مفتوحاً ، ورفض تحديده ، فإنه كلما تقدم فى السن وفى خبرته الفنية والإنسانية ، كان يرى بوضوح أكثر « أن الحقيقة هى أجمل وأندر ما فى الوجود » .

لذلك يمكن تلخيص تفكيره عن الجمال بأنه التعبير عن الحقيقة من خلال أعماق الفنان وبأبسط الأساليب الفنية .

* * *

الواقع المعاصر كمضمون للفن

إذا كان جوته (goethe) قد رأى أن الفن « طويل » وحياتنا قصيرة ، فإن ديلاكروا قد وجده لانهائياً . لذلك كان يؤمن بأن ممارسة أى فن تتطلب حياة الشخص بأسرها ، لأن عالم الفن من السعة والعمق، بحيث إنه ، لكى يصل المرء إلى بعض القواعد الخاصة بأحد أجزائه، لابد له من حياته بأكملها . وقد كان ڤولتير (Voltaire) على صواب عندما قال : « لابد للمرء من العناية به مدى الحياة » .

ونظراً لأن الفن هو إحدى الوسائل الروحية المقربة بين الناس ، ولأنه يمثل درجة معينة من الوعى ، تعطينا الإحساس المباشر بشتى أبعاد الحياة وأعماقها ، سواء الذاتية أو الاجتماعية ، أصر ديلاكروا على ضرورة أن يكون الفنان من عصره . وهو لم يصل إلى هذا الإصرار عشوائياً ، وإنما بفضل ما لمسه من تطور الفن ذاته — طوال العصور — وما شعر به يحتمل فى نفسه من آفاق وتطور . كما أصبح يرى مدى خطورة محاولة الرجوع إلى الماضى والبحث عن التشبه بالأقدمين .

ومع أنه كان فى شبابه يفضل القدماء عامة ، لأن قراءتهم تشعره بالحنين ، لأنهم صادقون وينفذون إلى أعماق أفكاره، ومع أنه كان يصفق طويلا لأى صديق من أصدقائه يعجب بالقدماء، لأنهم منبت كل شىء ، ومع أنه كان يجد فى أشعارهم — بصفة خاصة — نوعاً من القلق أو من ذلك « القرف » الذى يجده إنسان يتخبط فى كل مكان بحثاً عما يلهيه ، لكن كل شىء يذكره بما هو فيه ، ومع أنه كان يجد بعض أوجه الشبه — وإن كانت بعيدة — بينهم وبين طبيعته وموقفه ، فإن ديلاكروا فى سن النضج سرعان ما أصبح يمل القدماء برغم كل تعلقه السابق بهم . ولم يصبه بهذا الملل إلا الإفراط اللانهائى فى تقليد القدماء . لكن هذا الإفراط لم يدفعه إلى نكران وجودهم ، وإنما إلى رؤية أوضح وإلى حكم أكثر موضوعية . فقد كان فى بادئ الأمر يقول : « إن القدماء لديهم سر الجمال المتزن ؛ فلا يوجد ما يفزعك ولا ماتندم عليه . . لاينقصهم شىء ، وليس لديهم ما هو زائد عن الحد » . وبتطور رأيه وصل إلى فكرة : « أن الحقيقة فى كل المسائل لايمكن أن تكون مطلقة » .

وابتداء من هذه الفكرة راح يعيد وجهات نظره وتقييمه للأمور فكتب يقول : « إن اليونانيين ، الذين هم الكمال بعينه ، ليسوا كاملين بهذا القدر . والمعاصرون ، الذين يقدمون لنا الأعمال الناقصة أو التى تحتوى على أخطاء ، ليسوا مخطئين كما نتصور ، فهم يعوضون أخطاءهم وما ينقصهم ببعض المميزات الخاصة التى تنقص القدماء » .

أى أنه لابد للفنان من أن يلجأ إلى واقعه المعاصر ، وليس إلى واقع الآخرين . أو بصيغة أخرى : يجب عليه أن يعيش حياته وأن يواصل إنماءها فى الوقت نفسه . ولكى ينجح الفنان فى عملية الإنماء هذه ، التى يجب أن تستمر باستمرار حياته ، ولكى يتفادى السقوط فى هاوية تفصل بينه وبين المجتمع ، ينصح ديلاكروا — عن تجربة — وهو يحدد بوضوح أنه : « يجب على الفنان أن يستعين بالوسائل المعتادة لعصره وإلا فهو عرضة لعدم فهم الناس له ، وبالتالى فهو عرضة للضياع . لأن الوسيلة التى كانت متبعة فى عصر آخر وتلجأ إليها أنت لتخاطب بها أشخاصاً يعيشون فى عصرك ، ستكون دائماً طريقة زائفة ، وعقيمة . كما أن الذين سيأتون بعدك سيحكمون عليك بالتخلف ، بمقارنتهم هذا الأسلوب الذى استخدمته بالأعمال التى تمت به سابقاً — أى حينما كان هذا هو الأسلوب السائد آنذاك ، كما أنك تكون قد حكمت على نفسك بالفشل مقدماً » .

ولاينصح ديلاكروا الفنان بأن يعيش حياته ويفهمها ويهضمها ليجيد التعبير عنها فحسب ، لكنه ينصحه خاصة بأن يستخدم أساليب عصره لكى يكون الفهم والاتصال بين الفنان والمجتمع فهماً واتصالا متبادلا . والفهم المتبادل والمتكامل — أو المتكامل بقدر الإمكان — هو من أهم العناصر فى عملية الخلق الفنى — لذلك يجب على الفنان أن يصل إلى مستوى عال من القدرة على التعبير . وهذه القدرة لايصل إليها إلا إذا « تداخلت الأفكار والشكل بصورة متكاملة فى خياله — تماماً كما تتداخل الروح والجسد»[1] . ثم يتساءل الفنان الأديب عن قيمة الفن الذى لايتفق مضمونه مع شكله : « إن فن التصوير كالشعر وغيره من الفنون ، يجب أن يتلاحم فيه الشكل مع المضمون » :

---

(١) العبارة مسطرة فى اليوميات .

وهنا يصل ديلاكروا إلى صلب تلك المشكلة الخالدة التى مازالت — حتى يومنا هذا — تثير الكثير من الخلافات السفسطائية . إنه يصل ويحكم فى آن واحد ، فلا انفصال إذن بين الشكل والمضمون . لأن للمضمون فى الفن — كما فى كل مجال إنسانى — أهمية حيوية . فالعمل الفنى ، كما يقول ديدرو (Diderot) « يمثل كلا له وحدة متكاملة وله معناه . وهو يولد ويتغذى من الواقع » . ولنعد إلى تعبير ديلاكروا ، الذى كتب يقول : « الفن بلا مضمون يصبح كالرجل بلا روح . . أى : جثة هامدة » .

وهذا المضمون ، أو هذه الروح الحية هى التى يجب على الفنان أن يبحث عنها وأن يعبر عنها بأبسط الأساليب وبأكثرها عصرية .

* * *

الفنان يكمل عمل الخالق

يقول هوسييه (Houssaye) ، أحد الأدباء المعاصرين لديلاكروا : « لقد بدأنا الحديث بفكرة أن الرب بعد أن خلق الكون وجد عمله ناقصاً . فراح يحلم بعالم أفضل وأجمل ، عالم جدير به وبمكانته . . فعهد إلى الفنان والشاعر بمهمة تحقيق هذا الحلم ، وسمح لهما بأن يصعدا إلى تلك القمم التى يزدهر عندها خياله . . » .

وعلى الرغم من أن هذه الفكرة تبدو جزئية للوهلة الأولى ، فإنها قريبة من عدة تحديدات أخرى لمكانة الفنان بالنسبة للخالق ، كما لاينقصها الصدق فى مضمونها . وقد قال ليبنتز (Leibnitz) عن الفنان إنه إله صغير ، وتحدث بودلير (Baudelaire) من قبل عن الإنسان الإله . وترجع هذه المحاولات فى الربط بين مكانة الرب والفنان ، إلى ما يتميز به الفن من صفات ، وإلى ما يحدد صلب كيانه كعملية خلق . فالفن بصفته أرقى مجالات الاتصال بين البشر ، ينبع من الواقع والخيال معاً . غير أنه يعتمد على عملية الخلق أساساً . وذلك هو ما يعطى الفنان جزءاً من الألوهية . ويقول لامنيه (Lamennais) ، أحد الكهان الفلاسفة : « إن الفن بالنسبة للإنسان ، هو بمثابة قوة الخلق عند الرب » . وقال ڤان جوخ (V. van Gogh) فيما بعد : « يمكننى التخلى عن ربى ، وعن حياتى ، لكنه لايمكننى التخلى عن

مقدرة الخلق أبداً » . أما ديلاكروا فقد لخص كل هذه التعبيرات المختلفة قائلا : « إن ذروة نجاح الفنان هى أن يمنح الحياة » . .

إن منح الحياة ، والخلق ، والإبداع ، واستخلاص ما تحتوى عليه الأشياء ذهنيًّا وعاطفيًّا ، ليست بالمهمة السهلة على من يجسر على اختيارها . . فلكى يكون المرء فناناً ، أو شبيهاً بالخالق الأعظم — وإن كان فى أضيق الحدود لايكفى أن يكون لديه الموهبة أو العبقرية والقدرة على التعبير فحسب ، وإنما يتطلب منه ذلك معرفة واسعة بالعالم ، وممارسة مستمرة . .

وقد قال بودلير نقلا عن ديلاكروا : « إن الشخص الذى لايمكنه تصوير كل شىء ، القصور والأكواخ ، مشاعر العاطفة والشراسة، العطف العائلى المحدد والتسامح العالمى ، رشاقة النبات ومعجزات العمارة ، كل ما هو حنون وكل ما هو بشع ، الإحساس الدفين بالجمال الخارجى لكل دين والشكل الخلقى والكيانى لكل أمة . أى التعبير عن كل شىء ابتداء مما هو مرئى إلى ما هو خفى، من السماء حتى الجحيم ، فإن مثل هذا الشخص ليس بالفنان الشاعر بأوسع ما فى هذه الكلمة من معان وفقاً لرغبة الله » .

هذا هو مثال « الفنان — الشاعر » . فالفنان يجب أن يعرف الطبيعة بأسرها . لكنه يجب عليه ألا يعرفها ويستعين بها إلا كما يعرف القاموس ويستعين به . فبهذا يصبح الواقع مجرد نقطة بداية وليس نقطة وصول . .

وقد ترك ديلاكروا الموهبة جانباً ، تغوص فى عالمها الغامض ، وأفرد صفحات يومياته للجانب التعليمى وللممارسة . ومن أول ماتعرض له موضوع الإلهام، أوحالة النشوة الخلاقة . . وهو يجد ضرورة فى أن تنبع هذه الحالة من داخل الفنان نفسه ، وليس نتيجة لتأثير المنبهات الخارجية . ويعد كل من يمكنه الخلق والإبداع « مكتفياً بشرب الماء » ، من السعداء . . من السعداء لأنه يكون قد وصل إلى السيطرة الكاملة على نفسه وعلى إمكانياته . وهذه السيطرة لاتتأتى بلا جرأة . لذلك كثيراً ما ردد ديلاكروا أنه « لابد من جسارة شديدة لكى يجرؤ الإنسان على أن يكون هو نفسه » . وقد أضاف فيما بعد : « بلا جرأة متطرفة لايوجد أى جمال » .

ولا يصل الفنان إلى جمال التعبير إلا بواسطة مختلف العناصر مجتمعة ،

ومنها : دقة الرؤية ، ثبات اليد ، فن الوصول باللوحة من مرحلة البداية إلى إنهائها ، فن التكوين ، فن توزيع الأضواء ، التلوين بحيوية ، المقدرة على إلغاء التفاصيل الزائدة أو المنفرة أو الغبية ، والقدرة على استخدام كل العناصر الممكنة لتكون اللوحة بمثابة حفل بهيج للعين . وبخلاف القدرة على السيطرة على كل هذه العناصر ، يجب على الفنان أن يتمتع بمهارة تحديد البؤرة المهمة فى عمله . إذ أن هذه البؤرة تأتى من النفس وتنتقل إلى المتفرج مباشرة . .

ويضيف ديلاكروا أن الفنان العظيم – ويعنى الفنان المتمكن من فنه ومن ذاته – ليس هو من يمتلك القدرة على توحيد وتحقيق عمله فحسب ، أو من يعرف التركيز على المهم ، لكنه من يعرف متى يتوقف . . أى من يعرف أنه قد قام بما كان فى وسعه. ذلك لأن الفنان ، برغم تمتعه بجزء من المقدرة الإلهية ، إنسان له حدوده التى لايمكنه تخطيها .. وهنا يقول ديلاكروا : « قليل جداً من الفنانين هم الذين يدركون فى أثناء حياتهم العملية أو قرب انتهائها ، أنه ما زال ينقصهم الوقت ليتعلموا ما يجهلونه ، أوليبدوا تعليمهم من جديد » . .

ومن ضمن ما تعرض له ديلاكروا فى يومياته ، بعد أن بحث مختلف العناصر التى تخص الفنان وذاته ، أو الفنان وعملية الخلق ، تعرض لتلك المشكلة الخالدة ، وهى : علاقة الفنان بالمجتمع وأهمية الحماية المطلوبة من المجتمع للفنان . ولم يكن يعنى بالحماية تحقيق ثروات طائلة ، أو حتى تلك التسهيلات المادية الرغدة ، وإنما ضرورة توفير الحرية وراحة البال . فهو يقول : « إن ما أعنيه هو أن يتحرر الفنان من تلك المساعى المهينة التى تدفعه إليها حاجته المادية . . لابد أن نضع هذه النقطة دائماً فى الاعتبار إذ أن عدم وجود مثل هذه المشاكل يسمح للفنان بأن يعطى نفسه كاملة لكل المحاولات الفنية التى يقوم بها ، كما تحميه من الإهانة » . .

وليس المجال هنا مجال التهليل لأهمية مثل هذا الموضوع ، الذى ما زال يطارد معظم الفنانين حتى يومنا هذا ، لكن ما نأسف له هو أن ديلاكروا لم يقدم بعض الحلول فى يومياته ، مثلما فعل تجاه بعض المشاكل الفنية الأخرى . غير أن الملاحظات التى نصادفها فى صفحاته تشير إلى أنه كان يزمع معالجة هذه المشكلة

معالجة موضوعية مستفيضة ، ومنها بحث عن « موقف الفنان عند القدماء وعند المعاصرين » .

وبرغم كل المعاناة التى يتعرض لها الفنان — سواء كانت فنية أو مادية — فإن ديلاكروا كان يؤمن بأن الفنان هو أسعد إنسان فى الوجود . وكان هذا هو رأيه منذ سن الحادية والعشرين . ولم يكن يعنى بالسعادة كل ما يمكن أن يصل إليه الفنان من رغد الحياة — وقد كان هو أبعد ما يكون آنذاك عن هذا الرغد — لكنه يعده أسعد البشر لمقدرته على ملء فراغ النفس الأليم . . ذلك الفراغ الذى يعد بالنسبة للسعادة كالظلمات بالنسبة للشمس . .

والفنان يتمتع ويستعين بقدرات وبإمكانيات متعددة ليتمكن من عملية الخلق التى يقوم بها . ومن أهم هذه الجوانب التى تعرض لها ديلاكروا : العبقرية والموهبة والخيال — التى تمثل الجانب غير المادى فى الفنان ، أو ما يمكن تسميته بالجانب الآخر . .

* * *

الجانب الآخر

يقول الناقد الفرنسى بالدنسبرجيه (Baldensperger) إنه : « لاينبغى للمرء أن يكون مرفوعاً عنه الحجاب لكى يرى فراغ النفس المؤلم ، لكنه يجب عليه أن يكون عبقريًّا لكى يضيئه . . تلك هى مهمة العبقرى، منظم الكون » . . وهو « منظم » بلاشك بما أنه لا بد أن يكون إنساناً راجح العقل . وبرغم هذا العقل المتزن ، وهو أول صفات العباقرة ، فإن ديلاكروا — برغم قلة ما كتبه فى هذا الصدد — يفرق بين نوعين من هؤلاء العظماء : « عباقرة منطلقين ، لا رابط لهم ولايتبعون سوى تلقائياتهم ، التى تخطئ أحياناً بلا شك » — أى أشخاص لايتحكمون فى عبقريتهم وإنما هى التى تتحكم فيهم ، مما يدفعهم إلى السقوط فى هاوية البرود فينزلون عن مستواهم ، وبين عباقرة خالدين ، ينصتون إلى طبيعتهم لكنهم يتحكمون فيها . أى أنهم يمسكون بزمام خيالهم ويتكونون أو ينقادون وفقاً لرغباتهم دون الوقوع فى متناقضات أو فى أخطاء مثيرة .

ذلك لأن ديلاكروا كان من أنصار العقل ، ومن القائلين بضرورة أن يتحكم

الإنسان فى نفسه وأن يسيطر عليها – لكى يستطيع السيطرة على الآخرين . وسواء كانت منطلقة أو ملجمة ، فالعبقرية كالزمن ، تسير دائماً ولايمكنها الوقوف . فهى تجازف بحيوية وخيلاء ، وتخلق لنفسها عالماً حتى إن ظل غير مفهوم أومرفوضاً من معاصريها . وهذا العالم الذى يتم التعبير عنه بواسطة قاموس الطبيعة الواسع ، وبواسطة ذات الفنان ، يعد الرؤية المميزة لكل عبقرى إذ أن ما يصنع العباقرة ، أو بالأحرى : ما يصنعونه – على حد قول ديلاكروا : « ليست الأفكار الجديدة ، وإنما هى تلك الفكرة التى تتملكهم ، من أن ما تم قوله لم يقل بعد بالشكل الكافى » . .

وهذه الفكرة هى التى تدفعهم إلى محاولة إعادة خلق المادة وتشكيلها فى أوسع تنوعاتها . .

وفى مجال الخلق ومنح الحياة ، يميز ديلاكروا أيضاً بين نوعين من المواهب : مواهب أصيلة ، ومواهب مفتعلة . أى مواهب تأتى إلى العالم تامة ومستعدة ، تعثر تلقائياً على الطريقة السليمة للتعبير عن أفكارها . وهى خليط من الانطلاقات التلقائية والتطلعات التى يظهر التعبير خلالها بخاصية فريدة ، لايمكن للاجتهاد المكتسب أن يقدم مثيلها . والفنان الذى يتمتع بهذه الموهبة ، « يطيع فى كل لحظة انفعالا صادقاً ، ويرفض كل من لا يقوده إلى أوضح الطرق للتعبير عن فكرته » .

أما المواهب المفتعلة ، فلا يمكنها أن تثير فى النفوس اهتماماً صادقاً . ويقول ديلاكروا عن أصحاب مثل هذه المواهب إنه : « يمكنهم إثارة الفضول ، أو تملق لحظة من اللحظات ، أو مخاطبة مشاعر لاعلاقة لها بالفن » . فهؤلاء ليس لديهم سوى « طريق واحد، وعادة واحدة ، هى اتباع عشوائية يدهم دون التحكم فيها » .

وإجمالا ، فإن الموهبة بالنسبة لديلاكروا ، هى إحدى مصائب الطبيعة . وهو يعدها مصيبة لأن الإنسان الذى يتمتع بها يكون مضطهداً عادة ، كما أنه هو نفسه يتعب ويتألم من هذا العبء ؛ لأن الإنسان عندما يدرك مدى إمكانياته ومسئولياته يكون قد أدرك وحمل على كاهله عبئاً ثقيلا ، وذلك يتطلب منه عملا دائماً ، ومراناً مستمراً ، ووعياً شديد الوضوح . وربما كان ذلك هو ما دفع ديلاكروا إلى القول – متأثراً بمعاناة حياته – « إن المواهب التى يتم نضجها ببطء ، وبمشقة ،

مكتوب لها بقاء أطول ، وهى محتفظة بكامل قوتها » .لكن ديلاكروا لايلبث أن يأسف لأن الخبرة لا تأتى الإنسان إلا فى الوقت الذى تبدأ فيه قوته فى الزوال . فتلك « سخرية قاسية من الطبيعة ألا تكتمل الموهبة إلا بالدراسة وطول الزمن الذى يستهلك القوة اللازمة لتحقيقها » .

ولم يكف ديلاكروا ، المتطلع دائماً إلى التعبير والخلق المستمر ، عن أن يتساءل بقلق : « هل هناك جديد ؟ أما زال من جديد فى هذا العالم ؟ هل يوجد فى مكان ما شيء من الحيوية والجرأة والشباب والمستقبل ؟ هل يوجد إنسان يحاول حقاً ويعدنا بما هو جديد ؟ » .

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تكمن بين أيدى الخيال . . ذلك الخيال الذى قال عنه جوته (Goethe) إنه « ابن الإله المدلل ، الدائم الحركة والتجديد » . أما ديلاكروا فهو يعد الخيال أول ميزة فى الفنان . لأن الخيال لايدل على شيء معين فحسب ، لكنه يقوم بعملية توافق بين الأشياء ، بغية الوصول إلى ما يريده ، بل يتعدى إمكانيات الواقع المحددة ، يفتح آفاقاً أبعد منه » . ويضيف باشلار (Bachelord) ، الفيلسوف الفرنسى ، إلى هذا التعريف ، أن الخيال هو : « القدرة على خلق صور تتعدى الواقع وتتغنى به » .

أى أن الخيال هو تلك الرقة الخفية فى الشعور ، التى تجعل الفنان يرى فى الظلام . . تجعله يرى حيث لايرى الآخرون . . ويرى بطريقة مختلفة . .

ومن هنا يمكن اعتبار أن الخيال هو القدرة على الاختيار والتبسيط والتكوين من جديد ، بغية إعادة خلق الطبيعة وفقاً لرؤيا الفنان الذاتية . إذ أن ما يجعل من فنان ما إنساناً فريداً ليست سوى طريقته الخاصة به التى يرى ويعبر بها عن الأشياء. أوكما كان يقول جوجان (Gauguin) : « إن الفنان يظهر من مقدرته على التحويل» على تحويل ما يراه إلى خلق جديد. . . لكنه لكى يصل الفنان إلى تعبير ذاتى ، كامل وصادق ، فإن ذلك يتطلب حرية تامة من كافة القيود . وذلك هو ما يؤكده ديلاكروا حينما كتب يقول : « لا توجد قواعد أو قيود للنفوس الكبيرة ؛ . . . إنها لاتوجد إلا لمن ليس لديهم سوى الخبرة المكتسبة بالدراسة والمران» . لكن ذلك لايعنى أنه كان يقلل من أهمية العمل المتواصل . .

* * *

العمل ملجأ خالد

لم يكن العمل المتواصل بالنسبة لديلاكروا يعنى أنه الفلسفة والطريقة السليمة لتحسين الحياة ، أو السعادة الوحيدة التى يشعر بها خلال أيامه ، أو أنه بمثابة الرغبة فى الإنتاج لكى يضفى قيمة ما على الزمن . . وإنما كان عبارة عن حاجة لاترتوى ، يصل من خلالها إلى كل النفوس . وهذه الرغبة الملحة فى التعبير ، وفى التجاوب مع الآخرين ، كانت تزداد فى ديلاكروا كلما كانت الهاوية تزداد بينه وبين المجتمع . وهو يقترب هنا من غيره من المبدعين ، الذين يحاولون الهرب من الحياة باحثين عن مخرج يأويهم . فمنهم من كان يرى فى العمل آخر ملجأ يمكنه الاستكانة إليه ، مثل شارل دى بوس (Ch. du Bos) ، الذى كانت الإمكانية الوحيدة المقبولة — بالنسبة له — لكى يهرب من اليأس ، هى مواصلة الكتابة . ومنهم من كان يجد هذا المهرب فى فقدان الوعى ، مثل بودلير الذى كان يصر على ضرورة أن يكون المرء ثملا — سواء بفضل النبيذ أو الشعر أو الفضيلة . . وكان ديلاكروا يجد أن العمل المتواصل هو الشراب الوحيد الذى يسكره . . لذلك راح يعب منه بنهم ! . .

وقد كتب ذات يوم إلى جورج صاند (g. Sand) يقول : « سأظل أعمل حتى ساعة الاحتضار . . فما الذى يمكننى عمله سوى السكر عندما تأتى اللحظة التى لايصبح فيها الواقع مساوياً للحلم ؟ » . . وسواء كان هذا الحلم قد مضى ، أو لم يتحقق بعد ، فإنه لم يكن يسكر — مهما أراد الابتعاد عن هذه الدنيا — إلا ابتداء من هذا العالم ومتجهاً إليه ، ليصل إلى التعبير عن الإنسانية فى تكاملها . فقد كان أمله أن يلتقى بكل البشر ، وأن يعيش بداخلهم . . لأن فكرة الحياة داخل الآخرين هى التى كانت تسكره . .

وكانت رغبته الأكيدة فى العمل هى التى توجه خطاه . لذلك كانت أفكار أعماله تطارده كالأشباح . ولم يكن خلاصه الوحيد من هذه المطاردة يكمن إلا فى انكبابه على تنفيذ هذه الأعمال ! فكان يندفع إلى العمل بسعادة وشغف مثلما يندفع الآخرون إلى حبيباتهم . ذلك لأنه كان ينسى فى مرسمه كل المشاكل والمضايقات التى هى نصيب معظم الناس . .

فالعمل المتواصل إذن هو العلاج الكبير . .

العلاج ضد مرض العصر ، وضد كل الآلام التى تصيب النفس ».
لذلك لم يكن ديلاكروا ينصح إلا بالعمل .. فالعمل المتواصل ، ودون انتظار وعد برد فعل ما ، هو متعة لاتقدر فى حد ذاتها . كما أن الحركة ، ومختلف الحالات النفسية ، والانفعالات التى يمر بها الإنسان وهو يعمل ، تضفى على مشاعره حيوية تجعله أكثر صموداً لملل الحياة القاتل . .

ومع الوقت ، لم يعد ديلاكروا يسكر بالعمل فحسب ، وإنما كان يدفن نفسه فيه . وقد كتب فى إحدى صفحات يومياته يقول : « إننى سعيد بدفن نفسى فى الدراسة والعمل . . ياله من هدوء لايمكن لأية مشاعر أن تجعلنى أحس به ! » . . وبعد أن نظر ديلاكروا عن كثب إلى المجتمع ، وداخل القلب البشرى ، وبعد أن وجد أن معتقداته المثالية لاتتفق والقيم الأخلاقية للأشخاص ذوى الأقنعة المحيطين به ، وبعد أن اقتنع بأنه لايوجد أى شىء صادق على هذه الأرض سوى الخيالات التى نخلقها داخل نفوسنا ، لأن كل شىء كذب ، لم يعد ديلاكروا يثق إلا فى العمل . . فهو المجال الوحيد القادر على منحه شيئاً من الاطمئنان. فكان يثق بهذا الاطمئنان دون الشعور بأية خديعة . وذلك شعور أساسى بالنسبة له ؛ فقد كان بحاجة إليه لكى يخلق فى هدوء . .

وهو يُرجع القوانين العليا فى الفن إلى العمل المتواصل ، بأوسع ما فى هذه الكلمة من معان وليس إلى أى نوع من الإلهام المرتجل أو الغموض الذى لايعرف من أين يأتى والذى لايمثل سوى الجانب الخارجى للأشياء . وكانت نصيحته الدائمة هى : « اعمل . . اعمل بقدر ما تستطيع . . » .

بل كانت هذه هى النصيحة الصادقة والدائمة التى يقولها لكل فنان ولكل إنسان يود الهرب من ملل هذه الأرض ومن كل ما تحمله من عذاب . . ومن الملاحظ أنه عندما كان يتحدث عن الفنان ، لم يكن يخص الفنان التشكيلى أو المصور فحسب ، وإنما كان يعنى العاملين بمختلف المجالات الفنية ، كما كان يتعرض لكل فن على حدة .

* * *

آراء موسيقية

الفنان الموسيقى بالنسبة لجابرييل مارسل (Gabriel Marcel) هو أولا « إنسان يسمع » . لأن الموسيقى هى الذبذبات الغامضة المحيطة بالكون . . أوكما يقول عنها بودلير : « إنها تحفر السماء » . . تحفرها التكشف عنها ، فهى تغوص فى مجالات لانهائية ، فى أعماق الفضاء ، لكى تجسد بعض الموجات الزرقاء الهائمة ، وحلم من أحلام السعادة المذهلة . . أما ديلاكروا ، فيقول عنها : « إنها نشوة الخيال . . » .

والموسيقى بالنسبة له هى « أفضل غذاء للروح » . لذلك لم يكن يعد الوقت الذى يقفه للاستماع إلى حفل موسيقى وقتاً ضائعاً . ولم يكن شغفه بالموسيقى هو رغبته فى أن يترجم انطباعاته الموسيقية إلى تعبيرات تشكيلية ، أو أن يترجم الموسيقى ويرمز لها بالألوان — مثلما فعل بعض فنانى القرن العشرين مثل « ديلونى (Delaunay) و« پول كلى » (Paul Klee) وغيرهما . وإنما كان مولعاً بها لأنها قادرة على التعبير عن كل المشاعر ، والآلام ، والمعاناة . . أى قادرة على التعبير عن الإنسانية بأسرها . كما كانت تضعه فى حالة نفسية تدفعه إلى العمل · تستحثه وتساعده على اختراق حافة القيود ليصل إلى عالم الخلق والإبداع . .

وذلك لايعنى أنه كان يترك نفسه تنساب تجريديًّا أو بشكل مبهم مع الموسيقى . لقد كان يتذوقها ويفهمها بوعى شديد . وتقول عنه جورج صاند[1] : « لو لم يكن قد اختار أن يكون مصوراً عظيماً لأصبح موسيقيًّا عظيماً بلا شك .. » : وفى الواقع ، كانت ثقافة ديلاكروا الموسيقية توازى ثقافته الأدبية والفنية ، سواء فى اتساعها أو فى تفردها ، أو حتى فى تناقضها !

فقد أظهر منذ الصغر بوادر مبكرة لمواهب موسيقية متفتحة . فدرس البيانو والڤيولينه والجيتار على التوالى . وعندما لم تسمح له الظروف بمواصلة دراسته الموسيقية نظراً لضيق الوقت ، اكتفى بمتابعة التطور الموسيقى ومعايشته عن قرب ، وانضم إلى نادى هواة موزار (Moztavt) وبالإضافة إلى إمكانياته الطبيعية ، الدائمة الإنماء ، يمكننا إضافة تفكيره وتأمله ونقده فى هذا الفن . وليس من المبالغة فى

---

(١) فى خطاب لها إلى تيوفيل سلفستر (The Silvestre) .

شيء إذا قلنا — وفقاً ليومياته — إنه كان يحفظ معظم الألحان عن ظهر قلب ، حيث كانت تجد أصداء عميقة ومستديمة فى نفسه . .

وبرغم العدد الهائل للمؤلفين الموسيقيين ، فإنه كان يفضل أساساً موزار ، وبتهوفن (Beethoven) ، وشوبان (Chopin) ويخص كل واحد منهم بمكانة معينة . فيعد موزار عبقرية مولودة ملهمة وليست فى حاجة إلى التجربة ، لأن التجربة عنده تتساوى مع الإلهام . كما أنه واحد من «أولئك الذين لايأخذون من الأشياء إلا ما يجب عليهم إظهاره » . وذلك بالإضافة إلى أنه يجيد الجمع بين الرقة فى التعبير وما هو ساخر وبشع ، ابتداء من الحزن الدفين إلى السمو والخيلاء ، جامعاً بين العلم والإلهام . وقد كان يستعمل كل هذه العناصر بدقة فائقة ، هى الكمال بعينه . مما جعله يتفوق على الآخرين من حيث التكوين المتكامل ، وكثيراً ما استخدم ديلاكروا ألفاظ « التسامى » و « السماوى » كلما أراد وصف موزار « خالق الموسيقى الحديثة ، الذى وصل بها إلى أعلى المستويات » . وقد ظل ديلاكروا معجباً به إلى حد العبادة — تلك العبادة التى لم تفتر مع الزمن ، بل التى وصلت إلى إشفائه من آلامه الجسمية كلما استمع إليها . . ولم يقتصر حب ديلاكروا لموسيقى موزار على الإعجاب فحسب ، لكنه تولى الدفاع عنه بحماس شديد . والويل كل الويل لمن كان يجرؤ على انتقاد موسيقاه فى حضوره !

وهنا لايسعنا إلا أن نتساءل عن سر هذا الإعجاب . . ترى هل يرجع إلى أوجه الشبه الموجودة بينهما ؟ فقد كان أسلوبهما فى العمل واحداً[١] أو أن موزار كان يمت إلى زمن هادئ منظم عزيز على ديلاكروا ؟ أو لأنه لم يقم بأى دور سياسى ؟ أو لأن ما كان يردده طويلا : « إننى سيد نفسى كما أنا سيد الكون » كان يجد أصداء معينة فى نفس الفنان المصور ؟

أيًّا كانت الإجابة ، وعلى الرغم من أن موزار كان يمثل الكمال فى نظر ديلاكروا ، فإنه لم يحتل إلا مكانة سماوية . وقد فسر ديلاكروا رأيه هذا قائلا : « إنه ينقلك إلى السماء ، لكنه لايفتح آفاقاً للروح » . . وهذه الآفاق الواسعة كان بتهوفن هو الذى يفتحها .

---

(١) كان كل من موزار وديلاكروا يحمل نوتة صغيرة فى جيبه يسجل فيها الألحان أو الموضوعات التى يشعر بها فور إحساسه بها .

إذا تجرأ ديلاكروا — على حد قوله — ولاحظ أن مقطوعات بتهوفن هى « عادة شديدة الطول ، برغم التنوعات المذهلة التى يدخلها فى طريقة استخدامه لنفس الألحان » أو لاحظ أن هناك « فقرات معتادة بجوار الفقرات الرائعة الجمال » ، أو أن بتهوفن قد « بذل الجهد والعرق ليصل إلى فقرات شديدة الضعف أو مفزعة» ، أو « أن مخطوطاته ملأى بالاصطلاحات مثل مخطوطات أريوسط (Ariaste) » ، أو حتى كونه « أدار ظهره لبعض القواعد الخالدة — وذلك ما لم يفعله موزار أبداً » ، أو أنه بتعبير واحد « غير متساو » ، فإن ذلك لم يقلل من أن بتهوفن عبقرى مملوء بالحيوية والتعبير ، جذاب ، رائع ، سماوى جامح . وما هو أهم : أنه واحد من عصره .

فقد كانت أعز نصيحة يمكن أن يقدمها ديلاكروا لأى فنان هى أن يكون ابن عصره ، وأن يعبر عنه بالأساليب المعروفة لدى هذا العصر ، برؤية الفنان الذاتية وبرغبته البحتة . ولذلك كان يعد بتهوفن أشد تأثيراً على النفوس : « لأنه عبر عن مآسى عصره وروائعه» . وقد وصل بسمفونيته المعروفه باسم«البطولة» ولاسيما بحركتها « البطيئة » إلى لمس الأجزاء الحزينة فى الخيال . وقد التقى كل من بتهوفن وديلاكروا على طريق الآلام الإنسانية . . وهذا هو ما سمح لبتهوفن بفتح تلك الآفاق للروح ، وبأن يتخطى حيز السموات ليربط السماء بالأرض . .

ومجازفة التعبير عن آلام الإنسانية مهمة صعبة مريرة ، جعلت ديلاكروا يقول عن بتهوفن : « إن هذا الرجل دائم الحزن . . » . وكان شوبان ، المعبود الثالث ، دائم الحزن أيضاً فى نظر ديلاكروا ، لكنه حزن من نوع آخر . .

وقد قال الكاتب جى دى بورتالس (Guy de Pourtaliés) عن كل من ديلاكروا وشوبان : « إنهما — برغم التناقض الشديد فى ثقافتهما وفى اتجاهاتهما وفى أذواقهما — يتفاهمان بعمق عن طريق القلب ». وقد كان كل منهما عنيف الطبع ، شديد التركيز ، شديد الحياء ، مريضاً . أو هما « إلهان » قد تركا السماء من أجل الأرض لتلتقى روحاهما فى مجالات البيانو الواسعة .

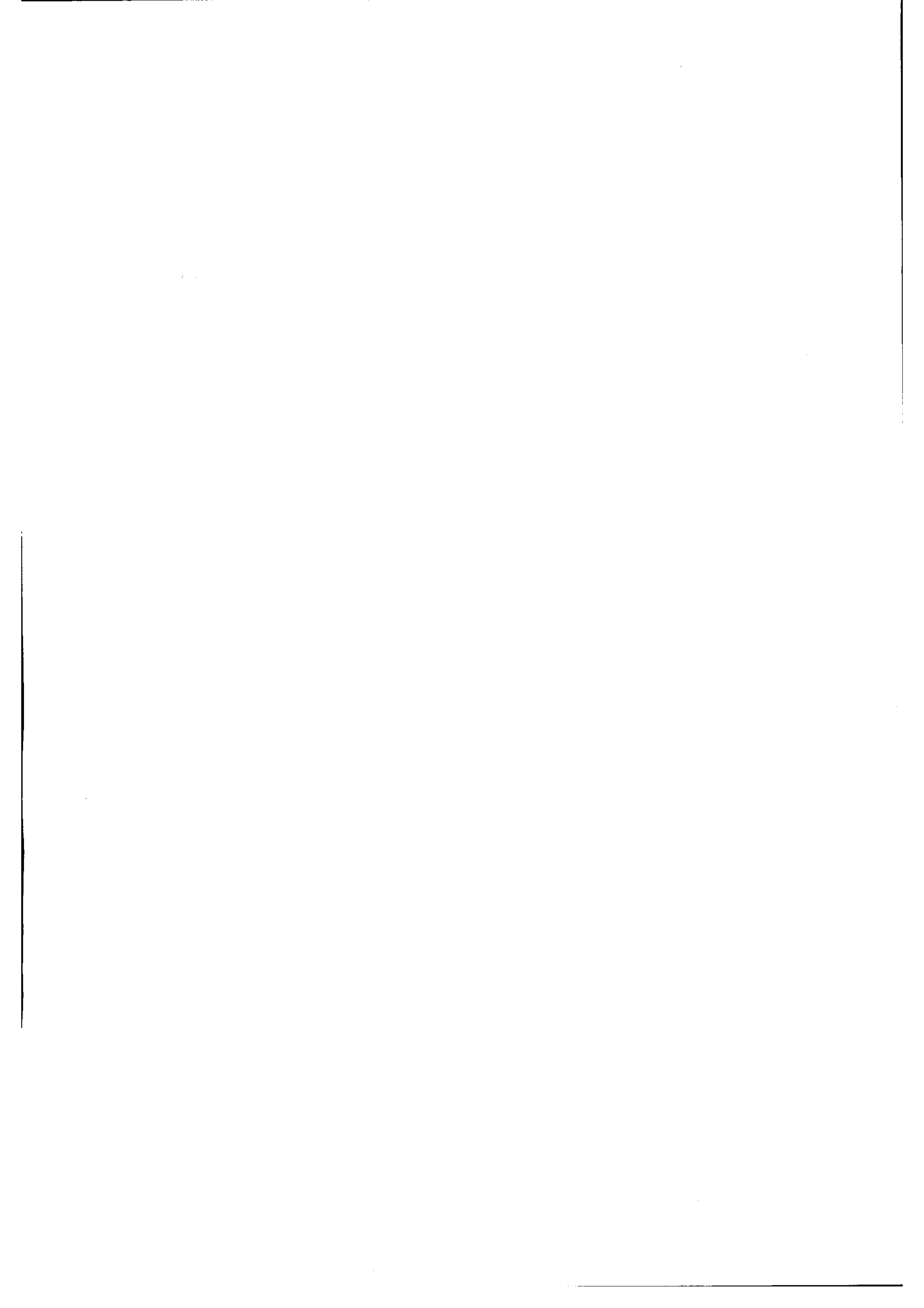
أما ديلاكروا ، فكان يرى أن شوبان رائع الشكل والمضمون ، عبقرى متكامل ، ظريف وبديع فى آن واحد ، بل أشبه ما يكون بموزار . فلا توجد عنده أية نغمة دارجة ، ومؤلفاته متكاملة فى حد ذاتها . وإذ حدد شوبان آلة البيانو كمجال لفنه ، فقد أثبت فى نظر ديلاكروا أنه يتمتع بعبقرية فريدة فى الألحان . وبإمكانيات



دانتى وفرجيل فى الجحيم (١٨٢٢) باريس . متحف اللوفر



الحرية تقود الشعب (١٨٣٠) باريس . متحف اللوفر



خلاقة فى التوزيع الهارمونى . وقد استطاع شوبان أن يلمس الأوتار الإنسانية بفضل « المشاعر التى تفيض بها كل أعماله . وهى مشاعر شديدة الرومانسية ، ذاتية وخاصة به »[١] .

وكان ديلاكروا يتجاوب مع شوبان ويجد فيه استمراراً لرغباته الموسيقية ، سواء بفضل وصوله إلى التكامل فى التعبير ، أو بفضل إظهاره سيطرة كاملة لشتى الألحان التى يمكن أن يعبر عنها البيانو . بل فى تمكنه من أرق الحليات الموسيقية . كما كان ديلاكروا يتعلم منه علم الموسيقى ويفهم منه عملية توزيع وترديد الألحان فى المقطوعة الواحدة . وهى بمثابة الانعكاسات فى عالم التصوير . وكان ديلاكروا كمصور يعلق أهمية بالغة على الانعكاسات ويعدها من الدعامات الأساسية فى اللوحة . وقد كتب فى يومياته يقول : « عندما يقوم إنسان مثل شوبان بشرح العلوم الذهنية ، فإنها تنقلب إلى فن فى حد ذاتها . وهنا يضطر المنطق إلى متابعة العبقرية ، لكن وفقاً لقواعد عليا ، أساسية مستمرة » .

وبخلاف تعلمه الموسيقى من شوبان ، كان ديلاكروا يقرب بينه وبين بتهوفن من ناحية أن شوبان أيضاً كان رومانسياً يعيش عصره ويعبر عنه مستعيناً بكل التقدم الذى وصل إليه الآخرون فى مجال فنه . وقد ظل ديلاكروا وفياً لشوبان ، لشوبان الطيب ، كما كان يقول عنه ، لذلك « العبقرى الفريد الذى غارت السماء من وجوده على الأرض فاختطفته لنفسها ».وعندما لم يعد ديلاكروا يراه ثانية ، أصبح يحلم به دواماً وبألحانه الرائعة . .

أما موقف ديلاكروا من بقية معاصريه من الموسيقيين ، فقد كان على النقيض وبخاصة من الذين أطلق عليهم اسم « أولئك الأدعياء » ! وربما يرجع موقفه هذا إلى أن شوبان كان يكره الموسيقى الصادرة عن مواجهة مختلف الآلات على التوالى أو عن تجمعها معاً ، مثلما كان يكره الأصوات الشديدة القوة . إلا أن هذا ليس مسوغاً كافياً لكل ما راح صاحب اليوميات يدونه على صفحاتها . فقد وصف معظم معاصريه ، وبخاصة الذين تجرءوا على الخروج على التقاليد الثابتة للقدماء بأنهم أدعياء . وإذا كان عام ١٨٣٠ — الذى يمثل ذروة الرومانسية — يتميز

---

(١) وقد وضع ديلاكروا خطاً تحت هذه العبارة فى اليوميات .

بإنجاز ثلاثة أعمال فنية كبيرة، هى : مسرحية « هرنانى » لفكتور هيجو (V. Hugo)، و « السمفونية الخيالية » لهكتور برليوز (H.Berlioz)، ولوحة « الحرية تقود الشعب» لديلاكروا ، فذلك لايعنى للأسف أن المؤلفين الثلاثة كانت تربط بينهم صلات صداقة من أى نوع .

ونرى فى اليوميات أن برليوز برليوز يوصف بأنه « غير محتمل »، و«ضوضاء قاتلة »، و«مخرب خالد » ، كما يضرب به المثل على كل ما هو سيء . وكثيراً ما كان ديلاكروا يردد تعبير «إن هذا الشيء أو ذاك يطاردك مثل نفير برليوز»! وقد سخر من هذا المؤلف الموسيقى المبدع قائلا : « إنه إمكانية تقليدية . . لارابط لها . . تساندها بعض الأصداء الحادة ، الموزعة بمهارة ما على الآلات . . كما أنه يعطى إحساس العبقرى الصاخب ، لكن الأفكار التى لايجيد التعبير عنها تجرفه » . .

وعندما حاول المقارنة بين برليوز ومندلسون (Mendelsohn) راح يقول : « كلاهما تنقصه الأفكار ، وهما يداريان هذا النقص قدر استطاعتهما بمختلف الوسائل التى تسعفهما بها مخيلتهما » . .

أما ڤاجنر (R. Wagner) ذلك المبدع الجامح ، فلم ينج أيضاً من هذه الكراهية— إذا صح استخدام مثل هذا التعبير — فلم يذكر اسمه فى اليوميات سوى مرة واحدة، حين كتب ديلاكروا يقول : « إن ڤاجنر هذا يريد التجديد ، معتقداً أنه على صواب . . لذلك يستبيح لنفسه إلغاء الكثير مما هو متفق عليه فى عالم الموسيقى ، معتقداً أن كل ما هو معتاد ليس مبنيًّا على قواعد ضرورية » ! .

ولا يقل نقده للأدباء ثقافة ومرارة وتناقضاً . .

* * *

آراء أدبية

الكلمة هى وسيلة التعبير الأساسية التى لاغنى عنها فى تلك السوق العظيمة المسماه : الحياة . وتعد الآداب أعلى مراحل هذه الوسيلة . لذلك يؤكد ديلاكروا أن الأدب هو فن كل الناس . بمعنى أنهم يتعلمونه تدريجيًّا ، وربما تلقائيًّا . غير أنه لم يكن يضيع فى متاهات هذه السوق أو يتقبل كل مخارجها . فكانت له آراؤه وتفضيلاته وانتقاداته فى الأدب مثلما فى بقية الفنون .

وأول من كان يعاديهم من الأدباء هم حاملو الشعارات ، ومحدودو الأفق ، والمتصنعون أو المتحذلقون المغرورون . وكان يقول ببساطة : « إن الرجل الذى يعرف تماماً ما يريد قوله يكتب جيداً » .

ولم يتغير رأيه هذا طوال حياته . وقد قال عنه بودلير : « فى الواقع كان ديلاكروا شديد الميل إلى الكتاب المركزين والمختصين ، والذين يمكن تشبيه نثرهم غير المثقل بالمحسنات اللفظية بتحركات الفكر السريعة ، أو يمكن تشبيه جملتهم بحركة ما » .

ويضيف ديلاكروا إلى هذا التفسير : « إننى أبغض الأدباء المتصنعين والذين لايمتلكون سوى الأسلوب ، وبضعة أفكار ، وليست لديهم منابع حيوية احساسة وصادقة » .

فلا يكفى الأديب أن يتمكن من أسلوبه ، أو أن يزوده ببعض الأفكار ، وإنما لابد له من ذلك الحماس أو تلك النار الدفينة التى تحرقه وتحركه . إن محترفى الكتابة الذين لديهم أفكار ولايعرفون كيف ينظمونها أو كيف يعبرون عنها هم أشبه ما يكونون بالقواد الهمجيين الذين يقودون فيالق من المحاربين إلى معارك ارتجالية ، بلا نظام ، وبلا وحدة ، وبلا مجهود . . وبالتالى فهى معارك بلا نتيجة . ومع ذلك، يؤكد ديلاكروا أن الكاتب السيئ يمكن أن يكون ممن لديهم أفكار أو ممن ليست لديهم أية فكرة .

وإذا لاحظ البعض أن ديلاكروا يطلب الكثير من الأدباء ، فذلك لأنه كان يعد الكتب أصدقاء أعزاء . وسبب ذلك ، على حد قوله هو : « أن حديثهم صامت ، لاتدخل فيه المشاحنات أو الخلافات » . وللسبب نفسه كان يبغض الإطالة ويعدها عيباً أساسيًّا . فالكتاب ، مثله مثل أى عمل فنى آخر ، لابد له أن يشتمل على كافة العناصر التكنيكية والإبداعية . وإذا ما كان سيئاً إجمالا ، فإن « جمال التفاصيل لن ينقذه ، بل لن ينقذ هدفه فى حد ذاته . إذ يجب أن تتضافر كل الأجزاء بغية الربط المتكامل . وبالتالى يجب أن تكون منظمة منطقيًّا وألا تحيد التفاصيل عن الهدف الأساسى » .

ولا يكفّ ديلاكروا عن تدوين ملاحظاته حول مختلف النقاط التى يفكر

فيها . وهنا يكتب أن بين الأدباء العظماء فى التاريخ نوعين أساسيين : فهناك العباقرة المعتادون ، الذين يتميزون بجوانب متناقضة ، مثل كورناى (Corneille) وشكسبير (Shakespeare) وهومير (Homére) ، الذين تتقاذفهم الاندفاعات غير المنتظمة ، والذين يبهرون القارئ بما يسقطون إليه ، أو بالانطلاقات التى يرتفعون إليها ، وهناك العباقرة المستوون ، مثال راسين (Racine) وفرچيل (Virgile) وأريوسط (Arioste) . وبرغم تفضيله القدماء عامة ، نراه يكن تقديراً معيناً لكل أديب منهم .

فهو يعد هومير «Homerére) المنبع الفنى ، الباهر ، الذى انساب منه كل شىء . بل كانت مكانة « هومير » عنده مقياساً أو بمثابة أكبر تقييم يمكن أن يشبه به أحد. أما فرجيل (Virgile) ، فعلى الرغم من أنه كان أحد هؤلاء العباقرة المستوين ، وكان مملوءاً بتلك الانطلاقات الرائعة ، فقد كان يفتقر — فى نظره — إلى ذلك العنصر الإنسانى العميق الذى يقدم لنا ، مثل هومير ، أناساً يشبهوننا . وقد كان ديلاكروا أكثر تجاوباً مع أعمال هوراس (Horace) . ذلك لأنه سيد فن المعايشة والاستمتاع بالحياة ، كما أنه سيد تمالك النفس . ثم يضيف ديلاكروا : « أنه أكبر طبيب للنفس . فهو يكشف لك ، أحسن من أى كاتب آخر ، عن خبايا الحياة ، ويجعلك متعلقاً بها . كما أنه خير من يجعلك تنفر منها فى أحيان أخرى » . . بالإضافة إلى أنه لا يقول سوى ما يجب قوله .

وبعد أن قرأ « الكوميديا الإلهية » فى نصها الأصلى ، كتب ديلاكروا يقول عن دانتى (Dante) : « إنه جديد كالطبيعة . . إننا نرتجف مع أعماله مثلما نرتجف أمام الشىء الذى يتحدث عنه . . إنه موهبة فريدة » . .

وبرغم إعجاب ديلاكروا بالقدماء الذين جمعوا فى أعمالهم بين مختلف مجالات التعبير عن البهجة والمأساة والتوتر وما هو لائق وخلافه ، أى باختصار : كل الأشكال الممكنة للتعبير ، فلم يكن أقل إعجاباً بأدباء القرن السابع عشر . فإذا كان يرى أن كورناى (Corneille) يسقط فى هاوية الأخطاء البشعة بجوار ارتقائه إلى أعلى الآفاق . . فإنه لم ينكر له فضله ومكانته فى أنه مهد الطريق لمن تبعوه . . كما أن راسين (Racine) ، الشديد التكامل ، لم يكن معصوماً من النقد . لأن هذا

التكامل بالذات ، وعدم وجود أية أخطاء أو نواقص ، كانت تحرمه من تلك المتعة التى يجدها فى أعمال ملأى بالجمال والأخطاء فى آن واحد . لأن أدواره كلها كاملة تقريباً ، وقد فكر فى كل شىء ، ولم يفرط فى الكلام . وكان ديلاكروا يفضل مسرحيته المعروفة باسم « بريتانيكوس » ، على بقية أعماله الأخرى ، ويحسبها من الروائع القليلة ، بفضل بساطتها وتنوع أسلوبها . فهى تحتوى على كل ما يمثل ويكون راسين . وبصرف النظر عن أن عيب راسين الوحيد هو كماله ، فإنه كان يتمتع بتقدير مزدوج لدى ديلاكروا . إذ أنه كان يعده « رومانسيًّا بالنسبة لعصره ، وكلاسيكيًّا بالنسبة لكل العصور » . .

أما موليير (Molière) ، الذى أغلق ذات يوم كتب پلوت (Plaute) وتيرانس (Térence) قائلا : « لقد مللت هذه الأمثلة القديمة . . ومن الآن سأنظر بداخلى ومن حولى » . . فإن ديلاكروا يعده أحد أولئك الأدباء العظماء ، الذين تجرءوا على إنقاذ أنفسهم من التقليد الأعمى للأقدمين . وقد وجد ديلاكروا بينه وبين « موليير » نوعاً من القرابة من ناحية الجرأة على تأمل ما يحيط به ، وبخاصة تأمل أعماق ذاته . أما الشبه بين الفنان المصور والأديب الفيلسوف الساخر ڤولتير (Voltaire) فكان أشد وأغرب . . .

فبخلاف أوجه الشبه الجسدية ، مثل الآلام المعوية والحساسية المفرطة وما إلى ذلك ، فقد كانت بينهما تشابهات أكثر جدية : نفس أسلوب العمل ، نفس السهولة فى الإنتاج ، والأفكار ، والسخرية ، والمزاح ، ولذع النقد ، وبخاصة تلك المهارة فى ألا يأخذ من الأشياء والأحداث إلا باكورتها . كما كان ڤولتير مثلا يحتذى به من حيث الذوق السليم ولأنه يضع كل شىء فى مكانه المناسب ، وبخاصة بسبب « القاموس الفلسفى » الذى ألّفه. وقد كان ديلاكروا دائم البحث على شكل أدبى يرضيه لكى يتمثل به فى كتابة قاموسه عن الفنون الجميلة . وتمتلئ صفحات اليوميات بالجم من الفقرات أو المقالات الخاصة بالفيلسوف اللاذع ، لكنها تمت إلى الفنان بصلة ما . .

أما بوالو (Boileau) ، وهو واحد من أولئك الأدباء الذين يكرسون عبادة معينة للعقل ، ويتمتعون بالذوق السليم الطبيعى ، فكان يحظى بمكانة خاصة لدى

ديلاكروا . إذ كان يحتفظ دائماً بمؤلفاته فى مكان قريب من متناول يده . وذلك لأنه يدفع القارئ إلى حب كل ما هو جميل وشريف . أما الأدباء المعاصرون ، فلم يكن ديلاكروا يشتم من أعمالهم إلا الروائح الكريهة ، الضارة بالروح ، والمزيفة للخيال . .

وقلما أعجب ديلاكروا بمجددى القرن الثامن عشر . ومنذ صباه لم يقتنع بجان جاك روسو (J. J. Rousseau) ، « صانع النصائح » ، ولايضعه فى مصاف العباقرة ، بل لم يكن يرى لديه أية ملكة للكتابة . ومن التعليقات التى قالها عنه لصديقه فليكس جيمارديه (Félix Guillemardet) : « برغم مرارته الشديدة ضد فساد المدن ، وبرغم شعوره بالبؤس بسبب المطاردة التى عانى منها ، فإنه لم يستطع أبداً أن يتخذ القرار البسيط بأن يعيش فى الريف كالفلاحين! » .

ومع أنه كان يجد فى كتابات روسو شيئاً من التصنع ، الذى يفوح منه المجهود والتكلف ، ويدين ذلك العقل الذى تصارع بداخله الخير والشر ، لم ينكر له مكانته فى الأدب الفرنسى . وظل روسو فى نظر ديلاكروا- واحداً من أولئك الذين ترجموا إحساس المشاعر المبهمة ، ولاسيما الشعور بالاغتراب — تلك المشاعر التى انتشر التعبير عنها من بعده . لكن أحداً من كل هؤلاء الأدباء لم يحتل مكانة ڤولتير ، الذى عرفه ديلاكروا بأنه « معجزة فى التبصر والوضوح والبساطة معاً» .

أما الأدباء الأجانب ، فكان جوته (Gœthe) هو الذى يبهره أكثر من غيره . . ولاسيما بمسرحية « فاوست » ، ذلك العمل « الذى يمتد من السماء حتى الأرض ، ومن الممكن حتى المستحيل ، ومن الفظاظة حتى الرقة المتناهية ، وحيث تجتمع كل المتناقضات الجريئة التى يمكن لخيال أديب أن يتصورها أو يجمعها» . .

وقرأ ديلاكروا الآداب الروسية فى الترجمة الفرنسية التى قام بها ڤيارديه (Viardet) نظراً لأنه لم يكن يعرف سوى اللاتينية والإيطالية والإنجليزية من اللغات الأجنبية . وكان شديد الإعجاب بمجموعة جوجول (Gogol) المسماة « قصص روسية » ، وبرواية « ابنة الكابتن» للشاعر بوشكين (Pouchkine) . وبرغم اللمسات الواقعية أوالإنسانية المنعكسة فى هذه الأعمال ، فإنه كان يراها متشابهة دائماً . فمعظمها « لايخرج عن حكايات بعض الدوريات على الحدود

الروسية . وقد احتل هذا الجانب مكانة كبيرة فى تاريخ الروس ، لذلك لاتكف أنظار الأدباء الروس عن الاتجاه نحوها» . .

ومهما اتسعت دائرة قراءات ديلاكروا ، فقد ظلت مسرحية « فاوست » و« هاملت » هى المرآة المزدوجة التى كان دائم التطلع إليها ، بحثاً عن انعكاسات مماثلة للأسئلة التى تدور فى نفسه . . لكن تفضيله كان أوضح بالنسبة للآداب الإنجليزية ، التى راح يتأملها دواماً ويستلهم منها موضوعات للوحاته . وربما يرجع ذلك إلى الرحلة التى قام بها إلى إنجلترا وإلى الاكتشافات التى رآها هناك، أو لأنه كان يهرب من الأكاديمية فى التعبير . . لذلك انتزع منه شكسبير (Shakespeare) هتافات ساخنة أكثر من غيره من الأدباء ، سواء بفضل عظمته أو بسبب « هفواته» ! لأنه يعده أحد العباقرة الملهمين ، وواحداً من القلائل الذين استطاعوا الوصول إلى أعماق الروح الدفينة والكشف عنها بمشعله . . فهو يعبر عن عالم المشاعر الدفين الموجود فى كل الناس وفى كل العصور . وهذا هو ما يجعل من شكسبير قيمة عالمية وقوة محررة فى مجال الأدب .

وعلى الرغم من أن ديلاكروا كان ضد الخلط بين الأنواع الأدبية فإنه كان يغفر هذا الداء لشكسبير لأن « فنه نابع منه وخاص به . كما أن فنه تحليلى وشاعرى، لاهو بالكوميدى ولا بالتراجيدى — لكنه قوة خارقة من الواقعية ، تجعلنا نقبل شخصياته وكأنها نماذج لرجال عرفناهم» . ويتفق ديلاكروا مع شاتوبريان (Chateaubriand) فى أن شكسبير يعد « واحداً من خمسة أو ستة أدباء كانوا كافين لتغذية الفكر العالمى . فهؤلاء العباقرة الأساسيون يبدون كأنهم الدعامات التى أنجبت كل الآخرين . . لأن أعمالهم هى المناجم أو الأحشاء المكونة للفكر الإنسانى » .

أما الأديب الإنجليزى الآخر ، الذى كان ديلاكروا يكن له نوعاً من العبادة العميقة والإعجاب والتحفظ معاً ، فهو لورد بايرون (Byron) . وهنا أيضاً نجد الكثير من أوجه الشبه بين كل منهما . سواء من ناحية طبيعتهما الحيوية ،وعبقريتهما الجريئة ، أو بين شكليهما . ويضحك ديلاكروا وهو يتحدث عن هذا الشبه قائلا : « نفس النحافة ، واللون الشاحب ، والضعف الواضح . . حتى شكل

الأنف ! » لكن الشبه الحقيقى بينهما كان يكمن فى ذلك الشعور المتبادل ، الممثل فى تلك الرغبة الملحة فى الكتابة . ويصف الاثنان هذا الشعور قائلين كلا على حدة : « إنها رغبة تغلى فى أعماقى كعذاب يجب على الخلاص منه . . إن عملية الكتابة ليست متعة . . بالعكس ، فالتأليف ليس سوى جهد شاق » .

وتمتلئ صفحات اليوميات بالأفكار والمقتطفات الخاصة ببايرون . وكم من لوحات استوحاها ديلاكروا من هذا الشاعر . ومع ذلك ، وبرغم هذا الإعجاب الواسع بأدباء الشمال ، فإن ديلاكروا ظل يرى أن الأدب الفرنسى قد أسيء إليه بسبب تأثير الآداب الإنجليزية والألمانية عليه . فكون شكسبير عبقرياً فريداً ، وإنساناً متكاملا ، ليس سبباً لكى ينقله الأدباء الفرنسيون نقلا أعمى ؛ وكون جوتة ، بكل عبقريته ، راح ينقل منه ، فذلك لايعنى أن تصبح أعماله نماذج تحتذى . لذلك كان ديلاكروا يصر على أن يتجه الفنانون المعاصرون له إلى الواقع الفرنسى نفسه ، وليس إلى واقع أعمال الآخرين ، مهما بلغت قيمتها . بل كان يرى أن عصره موصوم بموجة التقليد للأجانب. مما يمثل فى نظره عيباً لايغتفر ومما دفعه إلى اتهام الأدب الفرنسى آنذاك بأنه مملوء بالافتعال والتطويل وبالخلط بين الأنواع فى العمل الواحد . .

وإذا كان يجد فى روايات إسكندر ديماس (A.Dumas) نوعاً من التسلية التى كان يلجأ إليها فى أثناء لحظات الملل التى تنتابه ، فذلك لم يمنعه من انتقاد المؤلف ومؤلفاته . . وكم كانت حياة ديماس البوهيمية العاطفية التى كان يحياها بالعرض ، تثير فضول ديلاكروا . ولم يكن الفنان يخفى نوعاً من الغيرة الخفية من تلك السعادة التى تغمر ديماس ومن عدم الاكتراث الذى يظهره « ذلك البوهيمى ، الدائم الحاجة إلى النقود !» وكان ديلاكروا يحب ديماس . لكن ذلك الحب لم يكن كافياً ليمنعه من النوم فى أثناء قراءته بعض الروايات التى تجلب النعاس إلى عينيه. ويعلل ديلاكروا هذا السبب قائلا : « إن رواياته مسلية فى البداية. ثم كالمعتاد ، لاتلبث أن تغوص فى الملل وتظهر بها أجزاء غير مهضومة ، أو شديدة التطويل . . ثم هناك ذلك الخلط الدائم بين المضحك والمحزن ، وهو خلط سيئ بلا شك » .

وكل ما يخرج من هذا الخلط — فى رأى ديلاكروا — عمل سفاح ، لايحتوى

إلا على تفاصيل منفرة ، ولايقدم فى إجماله وحدة متماسكة . ونتيجة لذلك ، فإنك عندما تقرأ هذا العمل لايعلق منه شيء فى ذهنك . وهذا هو نفس العيب الذى يأخذه على جورج صاند (G. Sand) فكونها احتمت من أحزان الحياة بتأليف الشخصيات المثالية ، وكونها كانت واحدة من الثلاث والمائة امرأة اللاتى عشقهن ديلاكروا — وإن كانت من أفضلهن لديه ، لم ينقذها ذلك من نقده . وعندما يتساءل ديلاكروا عن قيمتها ككاتبة مسرحيات ، يقول : « إنها لاتعرف النقطة المهمة فى الحدث . لذلك هى تغرقه دائماً فى التفاصيل وتضعفه باستمرار التأثير الذى كان يجب أن ينتج عن منظر ما أوعن شخصية ما . فهى تبدأ بمعطيات ممتازة ومثيرة ، ثم تتباطأ ، وسرعان ما يتبلّد الموقف ويتجمّد » . أين إذن تكمن موهبتها ؟ وهو يجيب عن هذا السؤال كاتباً : « فى بضع كلمات مليئة بالجاذبية » .

أما ككاتبة روائية ، فإنها تقع فى تلك الغلطة التى لايغتفرها ديلاكروا الأرستقراطى ، وهى أنها تحاول حمل لواء المثاليات الإنسانية والدفاع عن الشعب باسم كرامة الفن . كما أنها تقع فى نفس عيب ديماس (Dumas) ، وهو الإغراق فى التفاصيل .

ويعد بلزاك (Balzac) نموذج الكاتب المفرط فى السفسطة والتفاصيل . لذلك وصفه ديلاكروا بأنه ثرثار ، ويحدد كل موهبته فى أنه يجيد تأليف المواقف البشعة ، التى هى نواقص دائمة ولا علاج لها .. وعلى الرغم من اتساع « الكوميديا الإنسانية » وعمق أبعادها ، فإنها لم تنقذ مؤلفها فى نظر صاحب اليوميات ، الذى راح يستعرض ويفند بعض الروايات . فكتب عن رواية « الفلاحون » قائلا : « إننا كلما تقدمنا فى قراءتها وقعنا تحت وطأة ثرثرات لاتحتمل ، مثل ثرثرات ديماس » . أما عن رواية « أوجينى جرانديه » فقال إنه لاقياس فيها ولاترابط ولا تناسب . واختصر قوله عن رواية « أورسول ميرويه » بأنها نوع مزيف بكل شخصياتها .

ويستمر نقده لبلزاك على هذه الوتيرة وإن هدأ بعض الشيء مع الزمن . غير أن ذلك لم يمنعه من نقل بعض الفقرات من مؤلفات بلزاك ، وهى الفقرات الخاصة بالفنون .

ترى أترجع هذه القسوة أو هذا التحيز فى الحكم على بلزاك إلى شكله وطريقة ثيابه غير المهندمة ؟ أم ترجع إلى أن بلزاك كان دائم التعبير عن تلك الطبقة التى

كانت تخيف ديلاكروا بتطلعاتها وبدخولها الثائر على مسرح الحضارة الفرنسية ؟ من الواضح أن هذا الاحتمال الأخير هو الأرجح ، إلى جانب مسألة كثرة التفاصيل فى الوصف . وهذه النقطة ترتبط فى ذهن الفنان المصور بفكرة الواقعية الحرفية ، وهو اتجاه لم يكن يقبله فنيًّا .

أما اسم الكاتب الذى أغفله طوال صفحات اليوميات ، سواء عمداً أو عن غير عمد ، فهو اسم جوستاف فلوبير (Gustave Flaubert) . فلم يظهر اسمه مرة واحدة ، برغم المكانة التى يحتلها فى مذهب الواقعية الأدبية الفرنسية ، ذلك المذهب الذى راح ديلاكروا يشبه الأدباء الملتزمين به بالأطفال الذين يقلدون الطبيعة فى أثناء لعبهم بوضع بضعة أغصان حقيقية فى الحيز الذى يلعبون فيه ! ومع ذلك ، وعلى الرغم من أنه أغفل ذكر اسم مؤلف « مدام بوفارى » ، فإن ديلاكروا كان يشارك فلوبير نفس الرأى والكراهية ضد الرومانسية المتباكية . وقد كتب فى يوميات عام ١٨٤٩ يقول : « بدأت أكفر بأمثال شوبوت (Schubert) وشاتوبريان (Chateaubriand) ولامارتين (Lamartine) وأولئك الحالمين .. هل ينظر المحبون إلى القمر فعلا عندما يجلسون بجوار حبيباتهم ؟ ياللهراء! »

إن ما يعيبه أساساً على هؤلاء الأدباء، صانعى الروايات أو المسرحيات، هو أنهم لايريدون فهم حقيقة الإنسان وأنه مركب غريب من المتناقضات ، ولايظهرون شخصياتهم إلا من جانب واحد . . والواقع بعيد كل البعد عن ذلك . . فالإنسان الواحد يحتوى على عشر شخصيات معاً ، وكثيراً ما تظهر جميعاً وتتصارع فى آن واحد . إن هذا الصراع الذاتى أو الجماعى ، ومواجهة هذه التناقضات هى مايجب عليهم أن يعبروا عنها ، وليس الاكتفاء بإظهار أبطال ذوى اتجاه واحد!

وقد كان الخلاف أقوى بين البطلين اللذين اختارهما التاريخ ليكونا زعيمى الرومانسية سواء فى الأدب أو الفن . فإذا كان ڤيكتور هيجو (V. Hugo) يستطيع أن يأكل نصف بقرة أو أن يصوم ثلاثة أيام متتالية، وأن ينام ستًّا وثلاثين ساعة متصلة ، أو أن يسهر عشر ليال متواصلة فإن ديلاكروا كان يتبع نظاماً خاصًّا رتيباً فى معيشته . ودب الخلاف بينهما بعد أن ناضلا معاً فى المعركة الرومانسية فى محاولة تحرير الفن والأدب .فبعد الثلاثينات اتخذ كل منهما خطًّا سياسيًّا عكسيًّا ،

وراح ديلاكروا يكتب عن هيجو أنه صانع جمل خطير ، وشاعر لم يقترب من الحقيقة أو من البساطة قط ، ولو من على مسافة مائة ميل . . . وأن أعماله تشبه ثورة فوارة لرجل له موهبة ما ، لكنه يقول كل ما يتبادر إلى ذهنه . وسواء أعلن هيجو أنه يسخر من القدماء ويهتم بالواقع المعاصر له ، فإن ذلك لم يكن إلا سبباً آخر لكى يصفه ديلاكروا بأنه مدع يريد هدم القيم الخالدة والمنطق الذى يتحكم فى الفن .

وبرغم كل الاختلافات التى تفرق بينه وبين رومانسية هيجو الإنسانية ، سواء فى المبدأ أو فى الطابع، يقول رنيه ويج (R. Huyghe) إنه «لابد لنا من الاعتراف بفضل ديلاكروا فى أنه كان من أوائل من اكتشفوا موهبة ستندال (Stendhal) وذلك فى عصر كانت قيمته الحقيقية مدفونة . وقد كتب ديلاكروا عن ستندال يقول إنه الكاتب الفرنسى الوحيد الذى يجيد التعبير بالفرنسية بأحسن طريقة . . ويقصد بين الأدباء المعاصرين . .

ولا يفوت ديلاكروا أن يتعرض لنفس المشكلة التى سبق له أن لمسها عن الفنانين التشكيليين ، ألا وهى : الإذلال الذى يتعرض له الكاتب بسبب احتياجاته المادية. ويضرب المثل على ذلك بجورج صاند وإسكندر ديماس . وقد أدت مطاردة الزمن وإلحاح المطالب الضرورية بديلاكروا إلى تأمل هذه المشكلة التى ما زالت تقلق بعض الأدباء حتى يومنا هذا . ومن الأسباب الأساسية — فى رأيه — التى تدفع الكاتب إلى الهاوية أو تأتى على أكبر المواهب ، اضطرار الأديب إلى الكتابة بسعر معين للصفحة ، وعادة مايكون هذا السعر بخساً بحيث يلجأ إلى الحشو والتطويل . .

وهنا أيضاً يضع ديلاكروا أصبعه على الداء ، ويحدده ، دون تقديم أى حل موضوعى وشامل لكل جوانب هذه القضية .أما آراؤه بالنسبة للأسلوب فكانت أكثر إيجازاً وتحديداً .

* * *

ما هو الأسلوب ؟

يقول ديلاكروا : « عندما يعرف المرء ما يريد قوله فإنه لايطيل » . . وهو بهذا القول البسيط يلخص تأملاته عامة فى عالم الأدب . . ذلك الفن الذى أجمع كل من تعرض له على ضرورة الاهتمام بالتبسيط ،

وعلى التوصية بالبساطة ، على أنها أهم نقاط فن الكتابة. والبساطة هنا تعنى الإيضاح والتحديد والإيجاز معاً. ولم يكف ديلاكروا عن البحث عن التعبير الصادق والمركز. وفى نطاق ذلك البحث الدائم يقترب من الأديب ستندال Stendhal الذى كان من أوائل من أدركوا مميزاته .

وبما أن الأسلوب يمثل – إلى حد بعيد – الطريقة التى تم بها إدراك الفكرة ، فهو لايكون سيئاً إلا إذا كان غير صادق وغير متفق والفكرة المراد التعبير عنها . لذلك يصبح من أهم ضرورات الأسلوب ألايعطى القارئ أى إحساس بالزيف – وبخاصة القارئ الذى يجيد اللغة التى يقرؤها .

والصدق والبساطة اللذان يعنيهما ديلاكروا ليسا الإفراط فى تجميع شتى التفاصيل باسم الواقعية . لذلك فهو يدين الأسلوب المعاصر له فى كتاباته عن الفنون الجميلة ، كما يدين الإفراط فى الشاعرية الرومانسية التى وصلت إلى ذروتها فى نهاية العصر الرومانسى . ويعتبر هذا الأسلوب سيئاً لإفراطه فى الحساسية والغرابة بسبب أو بلا سبب . فإذا ما وصف أحد القواد البحريين معركة بحرية ، وصفها بأسلوب روائى شبه عاطفى – ظناً منه أنه سيكسب القارئ إلى جانبه . . كما أن الفلسفة والعلوم وكل ما يكتب عن هذه المواضيع المختلفة موصوم بهذا الاتجاه الخاطئ وبالاستعارة المفرطة وبالتباكى على كل شئ ، حتى على طموح الطغاة أو على اختلاف الفصول السنوية أو على المآسى الإنسانية . .

وفى خضم هذا « العبث » ، لايجد ديلاكروا أى شئ أصيل ، جدير بالتأثير . فيتساءل بحسرة لماذا لايوضع كل شئ فى مكانه ولماذا لاتوصف الأحداث ببساطة؟ وإذا كان يؤيد رأى شاتوبريان (Chateaulbirand) فى أن القيم الجمالية هى ملك لكل العصور والأزمنة والبلاد ، فهو يؤيدها بالنسبة للجانب الخاص بالمشاعر والفكر ، وليس بالنسبة للأسلوب . لأن الأسلوب ليس عالمياً كالفكرة .. إن له أرضاً أماً ينبت منها ، وسماء تحويه وشمساً خاصة به .

وهذه الذاتية الفردية هى الجزء الذى يجب على الكاتب أن يضيفه من نفسه ببساطة وبصدق وبوعى شديد . . والأسلوب ، فى الواقع ، لاينتج ولايتبلور إلا باستمرار البحث والممارسة . لكن هذا البحث وهذه الممارسة ، بل هذه

المعاناة المستمرة يجب أن تظل خفية وثانوية بالنسبة للفكرة وللموضوع . فإذا كان ديلاكروا قد حذر كل فنان تبهره مهارته التكنيكية الذاتية ، فذلك لأنه يعد الأسلوب وسيلة وليس غاية فى حد ذاته . . وسيلة يجب الحفاظ عليها من أجل ما يريد الكاتب توصيله للآخرين . ثم يضيف : « ما هى فائدة أجمل الأساليب وأنقاها إذا كانت تعبر عن أفكار خاطئة أو دارجة ؟ »

فقد كان يبحث عن التجاوب مع الناس فى نطاق الفكر الإنسانى كمضمون وليس فى نطاق المحسنات اللفظية أو الشكلية ، مما دفعه إلى تحديد أولى القيم التى يتميز بها فى ذلك القول : « إن أجمل انتصار للكاتب هو أن يجعل من يستطيع التفكير يفكر » . .

* * *

آراء فى العمارة والنحت

لا يمثل فن العمارة بالنسبة لديلاكروا أية مشكلة ، على خلاف فنى الأدب والتصوير . بل كان يرى أن العمارة هى الفن المثالى لأن كل شىء فيه يتم عن طريق الإنسان ، أى أن كل مكوناته هى من إبداع الإنسان .. حتى الخط المستقيم ، فهو غير موجود فى الطبيعة . كما أن هناك ميزة أخرى لهذا الفن الذى يتمتع بنوع من الاكتفاء الذاتى ، هى أنه لا يأخذ أى عنصر من الطبيعة مباشرة ، مثل النحت أو التصوير . ومن هنا تقترب العمارة من الموسيقى — إلا إذا اعتبرنا الموسيقى ترديداً لبعض الأصوات فى الدنيا ، والعمارة تقليداً لبعض الكهوف أو المغارات ! .. ولا يمكن حسبان هذا تقليداً مباشراً بالمعنى المقصود عندما نتحدث عن الفنون الأخرى التى تستعين بأشكال معينة تقدمها الطبيعة .

ويضيف ديلاكروا صفة أخرى إلى هذا التحديد ، وهى صفة لا تقل أهمية عما قاله سالفاً . إذ أن العمارة تجمع بين الفن والفائدة أو المنفعة — بما أن المنفعة هى نقطة انطلاقها . والروائع التى يخلقها فن العمارة ، فى مختلف العصور ، تنبع من الذوق المعاصر مباشرة كما تنبع من الابتكارات التى يؤدى إليها الاستعمال الفعلى والحاجة إليها .

لذلك كانت نظرته للمهندس نظرة تقدير واسعة . فهو يعد المهندس الصادق ،

الذى يمكنه تحقيق مختلف جوانبِ فنه بأكمله « أحد الأعلام النادرة ، ولاتقل مكانته عن أى فنان أو شاعر أوموسيقى ، بل هى تزيد . . » لكن هذا المهندس لايصل إلى مرتبة الفنانين ، أى إلى مستوى الخالق والسيطرة على فنه إلا إذا توصل إلى إضافة الحليات والجماليات المناسبة للقيمة العملية ، التى هى عصب العمارة . وهنا لابد من ملكة الابتكار كما فى بقية الفنون . لأن المهندس المبتكر حتى إذا قام بتقليد مبنى ما — يضيف عليه من التعديلات والتحسينات ما يجعله لائقاً بالمكان ، مراعياً النسب والمسافات والنظام ، بحيث يصبح شيئاً جديداً .

وعندما يتعرض ديلاكروا لفن العمارة المعاصر له. فإن غضبه ، أوعلى الأقل اعتراضه ، ينصب عليه مثلما انصب على كل ما يحيط به . . وقد كتب سنة ١٨٦٠ يقول : « إن هذا الفن قد سقط إلى الحضيض ، ولم يعد يعرف إلى أين يتجه . . ». وإذا ماتساءلنا عما دفعه إلى هذا القول ، تكون إجابته هى تلك المعادلة الصعبة الدائمة : حلمه وتمسكه بالماضى من جهة ، ورغبته فى معايشة الحاضر من جهة أخرى . . لذلك كان يرى أن المعاصرين له « إما قد قطعوا الصلة بالقدماء كلية ، وإما راحوا يقلّدون فنونهم بشكل دارج ومزيف . فهم يبحثون عن التجديد ولايوجد أشخاص جدد » .

وفى هذا السياق — بحثاً عن التجديد — يرى ديلاكروا أن الغرابة هى التى تحل محل التجديد الذى يبحثون عنه .. فالقدماء قد وصلوا تدريجيًّا إلى قمة الكمال وليس دفعة واحدة ، وليس عندما صمموا على ضرورة فتنة الأنظار بتجديدهم ، وإنما بصعودهم المستمر والمتواصل نحو الكمال — الذى كان ثمرة عبقريتهم التى يساندها التراث .

أى أنه كان يطالب بالاستمرار وليس بالتقليد . .

الاستمرار تمشياً مع الحاجة التى يفرضها الزمن . وهنا يضرب مثلا بحياة أجداده القلقة والمغلقة ، الذين كانت كل مشاغلهم هى كيفية الاحتماء داخل دورهم ، والتربص لهجمات الغزاة من خلال فتحات صغيرة ، تسمح بمرور بصيص من الضوء . كما كانت الشوارع الضيقة تتفق والمجتمع المقهور وحالة الانتباه الدائمة للدفاع .

أما إذا قال أحد المعماريين ، سواء بنوع من التحدى أو بسذاجة ، إنه لم يعد هناك جديد ولامجددون ، وإن الدائرة أصبحت مغلقة ، فإن ديلاكروا يدعو هؤلاء إلىأن ينظروا فى داخلهم ومن حولهم، وإلى ما هو أهم من ذلك : إلى أن يعيشوا زمنهم . فلا يحل المشاكل إلا العمل المتواصل وليس التباكى عليها . .

ومن الأمثلة التى استشهد بها على أهمية الطابع المحلى غير المقلد ، فن العمارة الفارسية. فكتب يقول : « برغمأنها تميل أكثر إلى الذوق العربى فإنهاخاصة ببلدها . . إن شكل القباب والقبوات وتفاصيل تيجان العمد والحليات ، كل شىء فيه مميز وله طابعه . أما العمارة الأوربية الحديثة ، فإننا نسير من بلد كادى حتى بطرسبرج ونجد أن كل ما يتم فى العمارة اليوم يخرج من معمل واحد . . لم يعد لمهندسينا إلا طريقة واحدة : هى الرجوع دائماً إلى البساطة البدائية للفن اليونانى » .

وهو هنا كما فى أى مجال فنى آخر ، يعارض التقليد المباشر . فكون البارثنون قمة معمارية أو نموذجاً للكمال لايعنى تقليده فى كل بناء . . وذلك ما لاحظه عندما زار مدينة « بوردو » عام ١٨٤٥ ووجد البارثنون فى كل مكان : فى الثكنات ، وفى الكنائس ، وفى النافورات بل فى كل مالا يمت إلى البناء بصلة !

وإذا كان كل شىء قد مهد لليونانيين التفوق فى فن العمارة ، فهم امتداد لمن سبقوهم عامة وللمصريين القدماء خاصة ، وقد أتاحت لهم هذه الظروف التفوق فى فن النحت . وبخلاف كل ما تركته لهم الحضارة الفرعونية فى هذا التراث ، تعد عقيدتهم التشكيلية التى تمجد الشكل الإنسانى ، والمناخ ، والعادات التى تساعد على تطوير الجمال الجسدى ، تعد كل هذه العناصر قاعدة متينة ، كفيلة بأن تدفع بهذا الفن إلى أعلى القمم .

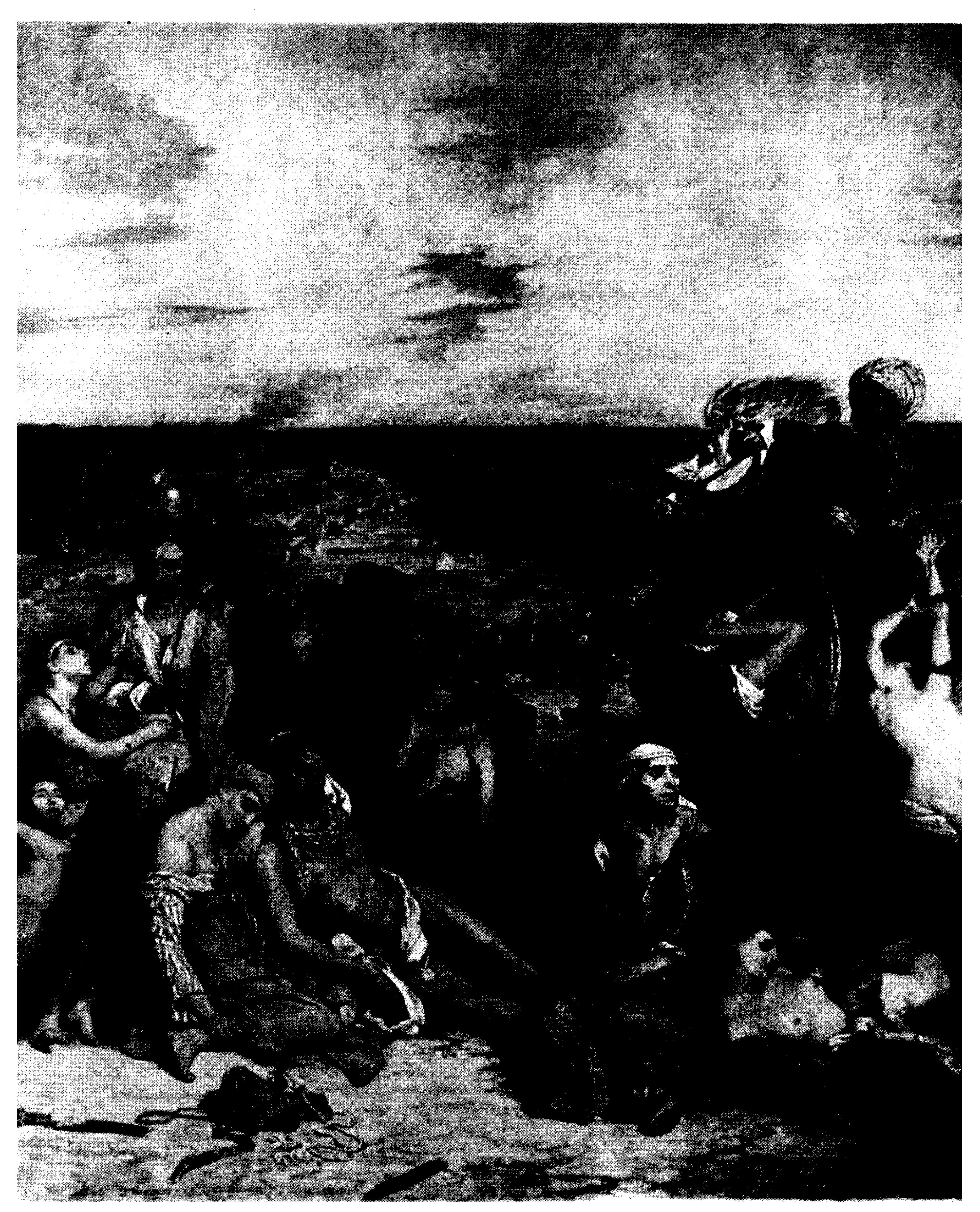
ويرى ديلاكروا أن ما سمح لهم بخلق مجتمع « للآلهه البشرية » أو « للبشر المؤلهين » ، هو أنهم كانوا دائماً متساوين فى البحث عن الكمال . إذ أن أعمالهم تبدو . . . كأنها من صنع فنان واحد . فدرجات الأسلوب تختلف من عصر إلى آخر ، لكنها لاتنقص جزءاً واحداً من القيمة الفريدة التى يدينون بها جميعاً لوحدة العقيدة ولتراثهم المستمر .

وبرغم عظمتهم ، وجمال أعمالهم ، وحقيقتهم ، وبساطتهم ، فإن كل هذا يرجع ويمت إلى الماضى وإلى زمان غير موجود .. فكل هذه الأعمال جميلة فى إطار زمنها وتعبّر عن عصرها . لكن لايمكن أن تكون نموذجاً لزمن آخر . وكان ديلاكروا يرى أن الهدوء الذى تبعث به هذه الأشكال – التى تمت إلى عصر آخر – لاتثير ذلك الجانب من الخيال الذى يثيره المعاصرون له – وإن لم يكن يقر أعمالهم. لأنه كان دائم البحث عما يمثل كل معطيات العصر الذى يعيشه . لذلك كان تفضيله أكثر للعصور القريبة لزمنه ، وبخاصة تلك الضخامة الثائرة ، وذلك الغموض الذى يحيط بأعمال ما يكل أنجلو (Michel - Ange) إذ كان يعدها قريبة منه .

ويعلق ديلاكروا فى يومياته على كل العصور وعلى مختلف المدارس الفنية ، محدداً أهم ما تتميز به . فنراه مأخوذاً بالفن البدائى وبالفن القوطى ، لأن القوطيين عرفوا الأساليب القديمة وأدركوها لكنهم كيّفوها وفقاً لمثالياتهم هم . وإن بدت تماثيلهم جافة بعض الشىء ، وبخاصة فى بداية عصرهم ، فقد وصل فنهم فى القرن الخامس عشر وفى بداية عصر النهضة إلى أعلى مستوياته .

ويواصل ديلاكروا تقييمه وبحثه عن الجمال والحقيقة من خلال الروائع الفنية لمختلف العصور ، مبرزاً أهم مالفت نظره ومقارناً بين الأعمال وبعضها . فقد كان الربط والموازنة من أوضح سمات منهجه . وهى سمات فكرية لكنها تعبر – فى مجال الكتابة – عن أهم العناصر لديه فى الفن التشيكلى ، وهى : الانعكاسات .

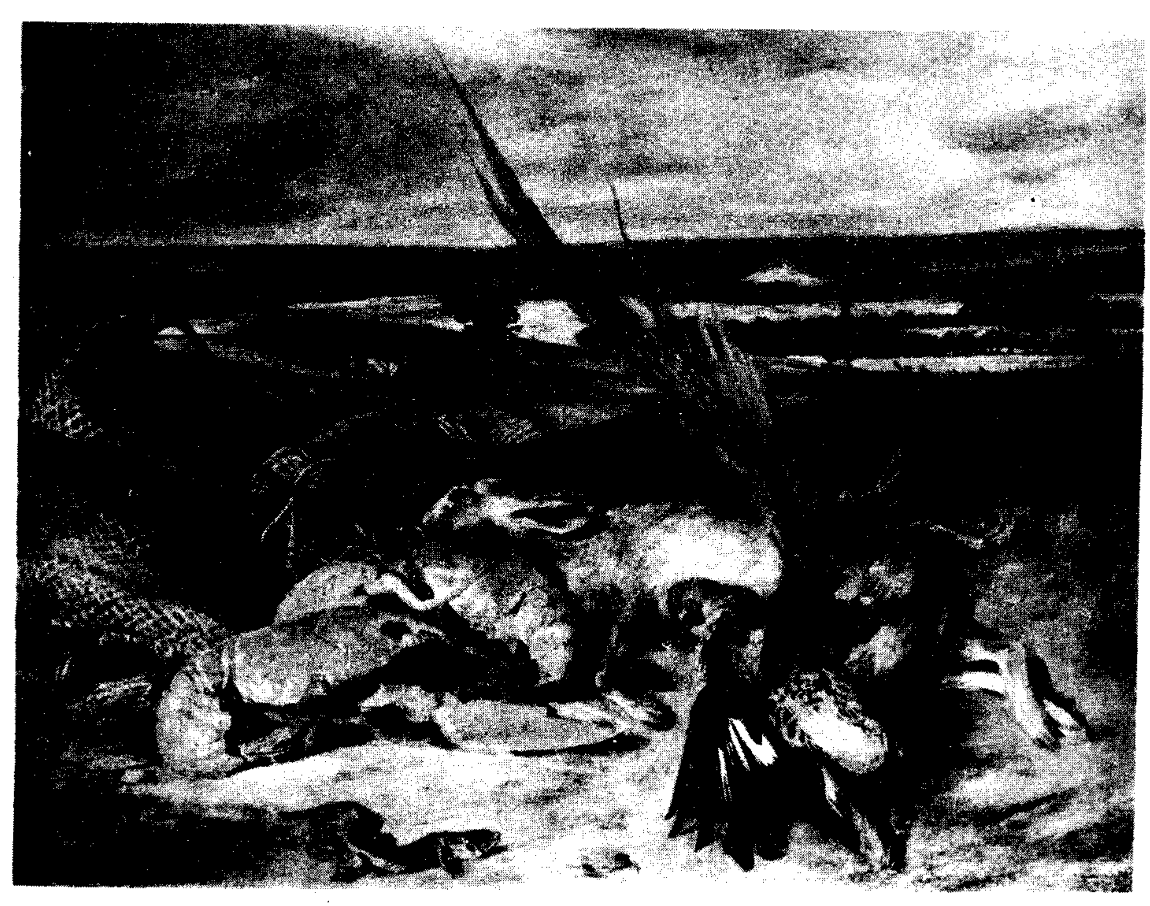
أما وقد غمر الأسلوب الأكاديمى أعمال القرن السابع عشر ، سواء فى النحت أو فى فن التصوير ، فإنه لايشيد إلا بمكانة مثّال واحد ، هو الذى استطاع أن ينفصل عن تلك المدرسة العظيمة والمملة ، وعن روتينها الذى غمر ذلك العصر دون النجاح فى إعطائه طابعاً مميزاً فريداً . ذلك هو المثال بوجيه (Puget) القريب من ما يكل أنجلو (Michel-Ange) بقدرته وبجرأته على تشكيل الحجر والرخام وعلى إعطائهما الحياة .. لذلك عده أعظم مثال فرنسى . وتولى مهمة الدفاع عن أعماله وانتشالها من الضياع والتلف ، لأنها – فى نظر ديلاكروا – تفوق كل ما أبدعه عصره . .



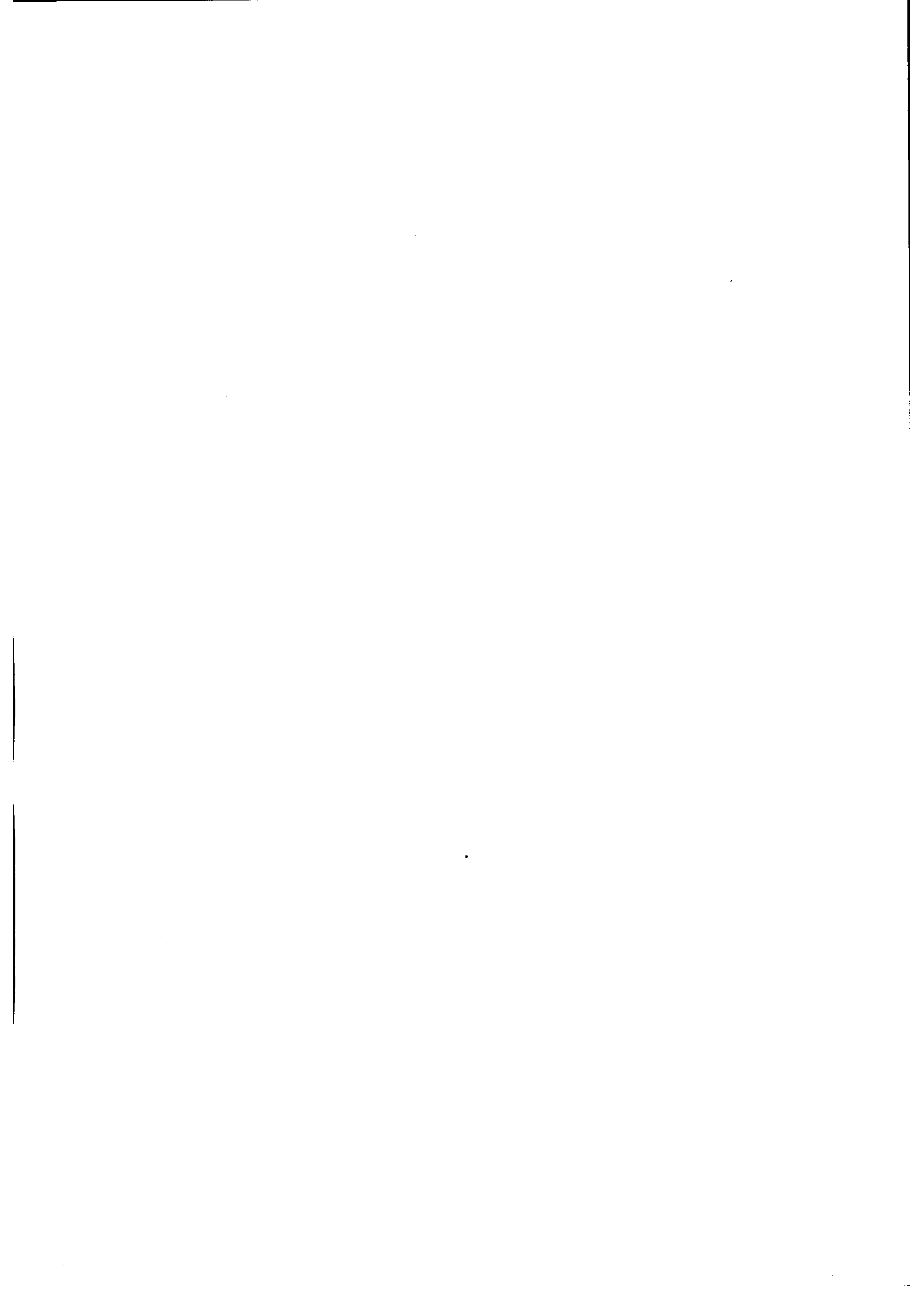
مذبحة شيو (١٨٢٤) باريس . متحف اللوفر



وفاة سردنبال (١٨٢٧) باريس . متحف اللوفر



طبيعة صامتة (١٨٢٧) باريس . متحف اللوفر



وكان ديلاكروا يوافق على الرأى المنتشر فى أيامه من أن فنون القرن الثامن عشر يمكن تلخيصها فى عبارة واحدة ، هى : أنها أعمال تقليدية ودارجة . وإذا كان المثال بيجال (Pigalle) يحتل مكانة مرموقة فى زمنه ، فقد نزلت مكانته فى عين ديلاكروا بسبب تماديه فى الواقعية . إذ كان يرى أن « أداءه رائع ، لكن أشكاله منقولة من الواقع الحى بطريقة مخيفة » . وقد سبق أن لمسنا مما تقدم أن الواقعية البحتة فى الفن هى فى رأى ديلاكروا : نقيض الفن . لذلك لم يكن يقر تمادى أو استمرار هذا المذهب الذى وصل إلى أحط المستويات بتقليده البحت والمباشر لكل شيء . . فكتب يقول عن الواقعية فى النحت : « إن النماذج والأقنعة التى تصب مباشرة على الأشخاص هى أقرب — من حيث الشبه — من أى عمل غارق فى الواقعية . . فهل يمكن اعتبار هذا فناً ؟ ! »

ولم يكن ديلاكروا يطلب من كل فنان إلا أن يتخطى الرؤية الواقعية التى أمام عينيه ، وأن يلجأ إلى الانفعال العام ، بالإضافة إلى ما يستمده من ذاته مع بذل كثير من التضحيات . . فالتضحيات هى أحد أهم الأسس فى كافة الفنون . .

أما أهم تأملاته وأعمقها ، بل أكثرها ، فهى تلك التى خصها بفن التصوير . .

* * *

« فن التصوير هو الحياة . . »

آراء فى فن التصوير

فى الواقع ، لا يوجد تعبير أدق وأشمل من تلك الإجابة — شبه الدرامية — التى قالها ديلاكروا ذات يوم لصديقه سولييه (Soulier) وعلى الرغم من أن كل فنان يرى أن مجال فنه الذى يمارسه « هو الحياة » ، وعلى الرغم من كل ما يمكن لهذه القضية أن تثيره من مناقشات ، مع الاعتراف بأن كل فن يمثل جانباً من الحياة وله إمكانياته الخاصة ومميزاته التى ينفرد بها ، فإن فن التصوير هو الأكثر شمولا وتعبيراً للحياة بكل عظمتها ، ومتناقضاتها ، وتمزقاتها . . إنه تلك الشعلة التى تغوص فى خبايا الكون وأعماقه ، وفى خبايا النفس البشرية وأعماقها ، كما أنه ما يضيفه الإنسان إلى عمل الخالق . .

وباعتباره مجالا للتجاوب لانهاية له ، يقول ديلاكروا عنه : « إنه حلقة وصل بين روح الفنان وروح المشاهد » . وهو مجال لانهاية له « بما أن كل ما عرفناه منه ليس سوى جزء ضئيل مما يجب علينا أن نعرفه» . فهناك دائماً ما هو جديد . والجديد — على حد قول ديلاكروا — يكمن فى نفس الفنان ، وليس فى الطبيعة التى يصورها . فالجانب أو الجزء الذى يضيفه الفنان من ذاته هو الذى يخلق الجديد . ومن المميزات التى يسارع ديلاكروا بإظهارها بين فن التصوير وأى فن آخر : « أن الفنان — فى فن التصوير — يختفى من أمام المتفرج ولايتعامل معه مباشرة مثل الكاتب أو الخطيب . فهو يقدم واقعاً ملموساً إلى حدما ، لكنه فى نفس الوقت واقع ملآن بالغموض . . ولايمكن خداع نظره بسهولة : فالأجزاء الجيدة تقفز إلى العين . وإذا كان العمل ضعيفاً ، فسرعان ما تحيد عنه ببصرك . أما رؤية الروائع فهى تشدك بالرغم عنك ، وتثبتك فى نوع من التأمل الذى لايجذبك إليها سوى سحرها » .

وهذه أيضاً ميزة يتمتع بها الفنان التشكيلى بخلاف أى فنان آخر ، فهو سيد ما يريد التعبير عنه أكثر من الشاعر أو من الموسيقى ، فكلاهما بحاجة إلى من يؤدى له عمله أمام الآخرين ، أما اللوحة فلا تتعرض للتقلبات الناجمة عن مختلف أنواع الأداء .

وإذا تحدث ديلاكروا عن ضرورة أن يكون المصور عالمياً ، فذلك لأنه يجب أن يكون عالماً بأوسع ما فى هذه الكلمة من معان ، إذ أن فن التصوير هو أطول الفنون دراسة وأصعبها . ومن يمارسه بحاجة إلى سعة الأفق الثقافى وإلى الاستمرار فى الممارسة حتى يكتسب المهارة التى تمكنه من الابتكار . . وما يعنيه ديلاكروا بالعلم فى مجال فن التصوير ، بخلاف الثقافة العامة ، هى أهمية وضرورة التمكن من مختلف العناصر المكونة لهذا الفن ، وتضافرها معاً لكى تعطى كل جزء فى العمل نوعاً من الوحدة وكأنها أغنية فريدة . . لأن كل عنصر من العناصر له إمكانياته وتعبيره الخاص الذى لايمكن لأحدها أن يحل محل الآخر — إلا جزافاً أو جزئياً .

وإذا كان ديلاكروا يصر على أهمية الرسم والتحديد ، والانعكاسات ، والحركة ،

والشكل البنائى ، والهارمونى والمضمون ، والظل والنور ، والمنظور ، والتناسب والتكوين وحرارة التعبير ، والتلقائية والعقل والانطلاق ، وما إلى ذلك من مكونات ، أى يصر على مساهمة كل العناصر لكى يصل الفنان إلى خلق لوحته ومنحها الحياة ، فهولم يكن يعنى أو يطالب بمجرد تجميع مختلف العناصر ، وإنما يصر على ضرورة إيجاد قاعدة واسعة ، يمكنها الرؤية ويمكنها التأكيد والتبسيط وفقاً لأهمية كل عنصر وقدرته على إظهار الفكرة وبلورتها ، لنقل الإحساس التشكيلى إلى العين ولتصبح اللوحة « حفلا متكاملا » . ولاتكمن أهمية اللوحة — فى رأيه — فى إمكانية نقلها صورة ترضى الخيال فحسب ، وإنما تكمن أساساً فى تخطيها الرؤية الواقعية المحددة ، وفى الذهاب إلى ما وراء إدراكها . .

وتفيض تجربة ديلاكروا الفنية طوال يومياته . . ومما يندم عليه فى هذا المجال ، إهمال معاصريه لعملية نقل أعمال القدماء — تلك الأعمال التى كان يعدّها منبعاً واسعاً للمعرفة. وما كان يعنيه بالنقل هو التعلم المباشر لإدراك التكنيك بشكل ملموس ، وفهم كيف تم هذا العمل ، وذلك بغية الوصول إلى ما بعد هذا المستوى . أى كان يطالب بممارسة النقل لفهم الوسيلة وليس بغية التقليد . فلم يكن ينفر من شىء قدر نفوره من المقلدين : فكان يعدهم حمقى ومزيفين . .

كما كان يولى أهمية كبرى لمختلف مراحل العمل الفنى ، ابتداء من التحضير الابتدائى للوحة حتى وضع تلك اللمسات الخلاقة ، التى يصعب شرحها ، أو التى يبدو وكأنها تأتى من ذبذبات غامضة . . أما الفكرة الأولى ، أو « الاسكتش » ، فيعدّها بمثابة البويضة ، أو الجنين ، الذى يحتوى على كل شىء والذى يجب أن تستخلص منه كل الأجزاء المتضمنة فيه . وأفضل الاسكتشات هى التى تطمئن صانعها على مصير اللوحة . وسعيد هو الفنان الذى يمكنه الاحتفاظ بالتلقائية وبالحيوية المتدفقة فى الاسكتشات التى تكون أحياناً أفضل بكثير من اللوحة وقد انتهت . وكثيراً ماكان شوپان (Chopin) يكرّر قائلا إن بعض المقطوعات التى يرتجلها تلقائيًّا على البيانو أفضل وأجرأ من بعض أعماله المنتهية . .

وأما الأعمال المنتهية أو التامة فكانت تثير نوعاً من التحفظ لدى ديلاكروا لأنها تحدد الخيال فى نطاق معين ولاتسمح له بتعديه . لذلك كان يفضل « ترك

باب مفتوح » — على حد قوله — لكى يستطيع كل فرد أن يتوغل فى العمل الفنى والمشاركة فى استكماله . .

وكانت الاسكتشات وكتابة الملاحظات هوايته المفضلة . فكان يمارسها باستمرار وحيثما وجد . وتختلف المواد التى يستعملها فى هذه الرسوم السريعة ، فهى عادة إما بالقلم أو الفحم أو بالألوان المائية أو الأقلام الملونة . وكثيراً ما تعرض لمشكلة الرسم فى يومياته . وليس من المبالغ فيه إذا قلنا إنه كان يعلق أهمية شديدة على الرسم وعلى الخط . وذلك على عكس ما أشاعه عنه آنجر Ingres وأتباعه . فقد ترك ديلاكروا أكثر من ستة آلاف رسم ، سواء بالقلم أو بالفحم . وهذه الرسومات كانت — بعد وفاته — بمثابة الاحتجاج على ما كانوا يتهمونه به من ارتجال أو سهولة فى الأداء . فديلاكروا لم يهمل أبداً فن الرسم . بل لقد كتب فى بداية يومياته يقول : « إن أهم شىء فى فن التصوير هو الرسم والتحديدات الخطية » .

فلم يكن ينظر إلى الرسم على أنه مجرد خطوط جافة أو شرسة أو جامدة ، كأنها قيد حديدى لما تعبر عنه من موضوع ، لكنه كان يراه خطوطاً حيوية ومتحركة ، قادرة على التعبير عن الحركة وعن الحياة الكامنة بأعماق النفوس — حتى إن أخذ عليه الأدعياء بعض الأخطاء الأكاديمية أو بعض المبالغات !

وكذلك كانت نظرته للون أكثر عمقاً وتقديراً . فبينما كان آنجر يعتقد أن «اللون يضيف بعض الحليات إلى التصوير، وأنه لاضرورة له » كان ديلاكروا بحاجة إلى اللون ويرى فيه تعبيراً عن الحياة ، وقوة وحيوية غامضة : فهو يؤثر علينا ، لأنه انعكاس الحياة . ومع ذلك ، وعلى الرغم من شغفه بالألوان ، وعلى الرغم من إدراكه الحياة والحركة باللون ، فإن ديلاكروا يؤكد أن اللون لايساوى شيئاً إذا لم يكن مناسباً للموضوع ، وإذا لم يكن بوجوده يضيف قيمة ما إلى اللوحة فى خيال من يشاهدها . وفى الواقع ، لم يكن الخط واللون — هذين الشقيقين اللذين فرّقت بينهما أكاديمية ليبران (Lebrun) — فى نظر ديلاكروا إلا روحاً وجسداً لكيان واحد هو فن التصوير .

وفى استمراره بحثاً عن ذاته وعن القيم الثابتة والعميقة خلال العصور الفنية ، كان

ديلاكروا يميل إلى عصر النهضة باعتباره مرحلة فريدة فى تاريخ الفنون . وهى مرحلة مهدت لها تلك العائلة الطويلة ، التى بدأت مع جيوتو (Giotto) ، وتشيابويه (Cimabue) ، وجيرلاندايو (Ghirlandajo) ، الذين تذكرنا أعمالهم النحيلة والزهيدة بأعمال العصر القوطى .

وبعد هؤلاء جميعاً تجلت مكانة ليوناردو دافنشى (Leonardo Da Vinci) لتحتل الصدارة . فقد دفع هذا الفنان المبدع بعجلة الفنون والعلوم إلى الأمام ، وجعل فن التصوير يتخذ خطوة حازمة فى تطوره . ويقف ديلاكروا مبهوراً بمدى التقدم الذى أحرزه دافنشى . ويرجع إعجابه إلى أن ذلك العبقرى الإيطالى كان من أوائل من تجرءوا على الخروج عن التصوير التقليدى للقرن الخامس عشر . ويكتب ديلاكروا قائلا : « لقد وصل دافنشى بلا أخطاء وبلا تحاذل وبلامبالغة ، وكأنه قفز قفزة واحدة إلى تلك الطبيعة الرائعة وإلى تلك المعرفة العلمية البعيدة كل البعد عن التقليد الأعمى للمثاليات الخاوية والمعتادة » .

ومما يثير دهشة ديلاكروا أن هذا الفنان الذى يتميز بطابع خاص ، ليس له أسلوب حرفى . فهو دائم التطلع إلى الطبيعة ، ودائم البحث فيها ، لكنه لايقلدها ولايقلد نفسه أبداً . بالإضافة إلى أنه يتمتع بمعلومات علمية شبيهة بالموسوعة العالمية الفريدة . ولايصل إعجاب ديلاكروا بالفنانين الذين جاءوا بعد دافنشى ، إلى نفس الدرجة إلابالنسبة لكل من روفائيل (Raphaël) ومايكل أنجلو (Michel - Ange)

فمنذ صغره ، كان ديلاكروا يوافق على الرأى الذى يجمع بين اسم روفائيل وفكرة الكمال . ولايرجع ذلك إلى أنه الفنان الوحيد الذى وصل إلى الرقى والكمال أكثر من غيره ، ولكن لأنه هو الذى وصل بروعة الأسلوب وبرقة الأداء إلى مرتبة فريدة . لذلك لايتردد ديلاكروا فى تلقيبه باسم « موزار فن التصوير » . ذلك لأن روفائيل وصل إلى تلك المرحلة التى يفتح فيها الفن كل كنوزه لخيال مثل خياله . وإذا ما لاحظ ديلاكروا وأشار إلى بعض عيوب التنفيذ أو التناسب أو منظور الفراغات أو الملابس فى بعض لوحات روفائيل ، فذلك لايمنع ديلاكروا من الاعتراف بأن الشخصيات التى يعبر عنها روفائيل تعيش بالروح التى يضفيها من نفسه عليها .

أما بالنسبة لمايكل أنجلو فإن ديلاكروا كان يجد فيه « روحا شقيقة ، معذبة هى أيضاً بمشكلة الحياة والموت ، كما يسيطر عليها الإلهام ، وتتأرجح باستمرار بين الحماس والتراجع . وقد كان مايكل أنجلو حاد الطبع فى كل شىء وعنيفاً مثل راعيه البابا يوليوس الثانى (Jules II) ، بالإضافة إلى أنه كان مندفعاً تلقائياً نحو كل ما هو عظيم ، وضخم ، وجسور . وتعطينا أعماله أرقى وأسمى المشاعر التى يمكننا تلقيها من أى فن . ثم يضيف ديلاكروا قائلا : « إن ميزته الكبرى هى أنه يضع العظمة والجبروت فى كل جزء من أعماله » . وينتهى عصر «الأسلوب البطولى » بوصوله إلى قمة التعبير بفضل هؤلاء الفنانين . وينتقل المشعل بعد ذلك إلى مدرسة البندقية . .

فيرى ديلاكروا أن ملكة التكوين عند ڤيرونيز (Véronèse) هى أهم ما يميزه ، وإن لم تكن لديه أية أهمية درامية . فسواء صور المسيح أو أحد أغنياء البندقية فإن النتيجة دائماً هى بعض الثياب الفضفاضة ، والخلفيات الزرقاء ، والخدم الصغار من الزنوج ، حاملو الكلاب الصغيرة . وكل ذلك فى الواقع يتم تكوينه بتوافق الخط واللون .

أما تسيان (Titien) ، فهو لايعده من كبار المصورين فحسب ، ولكن من أبرع الرسامين ، لأنه يمتلك تلك الصفة النادرة فى نظر ديلاكروا ، وهى « البرود الحيوى » . كما أنه مبدع المناظر الطبيعية . فقد أدخل فى كل مناظره تلك الأبعاد التى عبر عنها سواء فى الشخصيات أو فى ثيابها ، وهو مصور بأدق معانى هذه الكلمة لأنه يمتلك السيطرة على الأساليب ، وله عناية خاصة بإعداد الألوان وبتشريح طبقاتها المختلفة — أى أنه يمتلك فن التحضير . ويمتلك تسيان الوسائل التكنيكية . فقد وصلت صفات المصور عنده إلى أعلى المراتب : أن ما يعمله تام . والعيون التى يصورها تبصر ، مضاءة بشعلة الحياة .. فالحياة والعقل مجتمعان فى كل أعماله .

وإذا كان ديلاكروا لم ينجح فى تحقيق حلمه بالذهاب إلى إيطاليا ، ولم يعرف فنانيها إلا من أعمالهم الموجودة فى باريس ، أو مما طالعه عنهم ، فقد ساعدته أسفاره إلى كل من بلجيكا وهولاندا للتعرف على الفن الفلامنكى عن قرب . وقد ظل يدرس هذا الفن ويعجب به بشغف متساو . وهو يقول عن روبنز (Rubens) : « المجد لهوميروس فن التصوير ، والمجد لأبى الحيوية والحماس الذى يضفيه على فنه —

ليس عن طريق كمال هذا الجزء أو ذاك ، وإنما بفضل تلك القوة الخفية ، وتلك الحيوية التى وضعها فى كل أعماله » .

إن روبنز فى نظره هو التلقائية المنطلقة ، والريشة الجامحة ، والحيوية التى لاتضارع ، والوفرة والجرأة الكاملة . وهذه هى الصفات التى كان يتطلبها لدى كل مبدع متفوق فى عمله .

أما رامبرانت (Rembrandt) ، الذى يتميز أيضاً بهذه الانطلاقات الحادة ، فقد وصل إعجاب ديلاكروا به إلى درجة أنه راح يفضله على روفائيل . وعندما يشرح سبب هذا التفضيل ، يقول : « فى الحقيقة ، أن التوافق فى اللوحات بين العناصر الثانوية والموضوع الرئيسى لم يظهر بوضوح فى عالم الفن التشكيلى إلا فى أعمال رامبرانت . وهذه فى نظرى من أهم النقاط فى الفن — إن لم تكن أهمها . . »

وظل رامبرانت بين الفنانين هو سيد الأجواء المبهمة ، والظلمات الحية ، وخير من استطاع إضاءة أعماق النفوس بشعاع واحد من النور . .

وفيما يتعلق بالأعمال الفنية الإنجليزية ، فقد درسها ديلاكروا عن قرب — وذلك بفضل الرحلة التى قام بها إلى إنجلترا . وهو يقول عن هذه المدرسة إنها راقية جداً وقليلة التقدير فى فرنسا . ومع أنه تعرض فى يومياته لمعظم الفنانين الإنجليز فإن اختياره كفنان يميل أكثر إلى كونستابل (Constable) فى حين يتجه عطفه إلى بوننجتون (Bonington)

إن التأثير الذى تركه كونستابل على مصور « معركة شيو » معروف فى التاريخ . فقد أعاد ديلاكروا تصوير خلفية لوحته الكبيرة بعد اكتشافه أسلوب كونستابل . وتم هذا التغيير قبل افتتاح المعرض الذى كانت ستعلق فيه ببضعة أيام . كما أن اعتراف ديلاكروا بفضل بوننجتون (Bonington) عليه يطالعنا مراراً فى يومياته . إذ أنه تعلم منه فن التلوين المائى . وينصب إعجابه بهذا الفنان على حساسيته عامة ، وعلى سيطرته التامة على فنه وأدائه الشفاف بصفة خاصة . . ذلك الأداء الذى يجعل لوحاته المائية وكأنها جواهر تبهر العين بتألقها — بصرف النظر عن الموضوع . كما أن أعماله بعيدة عن أى تقليد .

ولا يمل ديلاكروا من تكرار أن الفنان الحقيقى هو الذى يعرف الطبيعة ، لا بغية إجادة نقلها — كما يقول آنجر (Ingres) — وإنما لكى يتعداها . وذلك هو أحد الأسباب التى جعلته يعجب بالفنان ألبرت ديورر (Albert Durer) ويعده أستاذ الحفر بلا منازع . وظل يدرسه طويلا وبلا ملل . إذ أنه كان يجد عنده جاذبية الأساتذة القدماء .

أما نتيجة التقاء ديلاكروا بفن جويا (Goya) ، فيقول عنها رنيه ويج (R. Huyghe) « إنها أكدت عنده ما سبق وتبينه من خلال المدرسة الإنجليزية ، خاصة عندما يبتعد الرسم عن الشكل لخدمة التعبير أو الحياة . . فيترجم حرية الخط والجو الذى يحيط به بالإضافة إلى كثافة المشاعر الخاطفة » . . وعندما يحاول ديلاكروا الاختيار بين كل من جويا وروفائيل ، أى بين الجموح والهدوء ، يميل إلى جويا بكل انطلاقته القلقة ، وإلى روفائيل بفكره المنظم . غير أنه من الملاحظ أن هناك نوعاً من القرابة أو الشبه بين جويا وديلاكروا ، وبخاصة فى الاسكتشات أو فى تحضير اللوحات — أى فى تلك الفكرة الأولية الجريئة الانطلاقة .

ويرجع ديلاكروا بداية المرحلة الحقيقية للمدرسة الفرنسية المنهجية المنادية بدراسة النموذج الحى إلى الأخوة كاراش (Carrache) ، الذين قالوا ذات يوم إنه يجب عليهم أن يأخذوا على عاتقهم عودة دراسة ما أغفله سابقيهم. وتتفاوت آراؤه بالنسبة لبقية الفنانين وفقاً لمكانتهم لديه أو فى التاريخ . فيطيل شرح تفضيله أو يختصره إلى بضع كلمات ، لكنه دائماً يبرز الخلاصة المميزة . فكتب عن لسيور (Lesueur) ، مصور السذاجة الملائكية ، ذى موهبة التلوين الطبيعية ، أنه شديد الملاحظة والشاعرية سواء بالنسبة لأحداث التاريخ أو لحركات القلب البشرى . ويعده هو وبوسان (Poussin) أول من يرجع إليهما الفضل فى إيجاد منهج جديد لفن التصوير ، بعودتهما إلى دراسة الطبيعة . وظل بوسان هو أكثر المصورين كلاسيكية وواحداً من أجرأ المجددين الذين يقدمهم التاريخ .

وبتفشى فن التصوير المتحذلق والمنمق السهل — مسايرة لخط التحذلق الاجتماعى — ووصل هذا النوع إلى أحط دركه ، فى نظر ديلاكروا ، بسبب الفنان واتو (Watteau) الذى يقول عنه : « إذا ما نظرت إلى أى لوحة من لوحاته ، فإن

الصنعة والتكلف يقفزان إلى عينيك .. وسرعان ما تمل التقليديات التى يعبر عنها » .

وربما كانت الأفكار السياسية والفلسفية ومطالب الحرية من أجل الشعب ، بالإضافة إلى ما وصل إليه الفن من حذلقة ، هى الدوافع التى جعلت الفنان داڤيد (Dand) يبتعد عن هذه المدرسة السالفة الذكر. وهذا النفور أو هذا الابتعاد عن النمنمة المتصنعة هو كل ما يكون ميزته فى نظر ديلاكروا لأنه دفعه إلى دراسة القدماء . لكن مما يؤسف له أن دراسة داڤيد للقدماء سرعان ما انقلبت إلى التقليد « الغبى » للمظهر الخارجى ، بدلا من أن يحاول التوغل فى مضمون فنهم . وما نتج عن ذلك هو « فن حرفيين . . وبرودة بشعة » . ثم يضيف ديلاكروا : « ربما كانت هذه البرودة فى داخله . . إذ يبدو أن السعادة كانت تغمره عندما ينجح فى تقليد أى جزء يراه تقليداً تامًّا .. إن أداءه من البرود بحيث إنه يبرد أية فكرة مهما كانت أكثر رقيًّا وحيوية من أفكاره » .

وتلت داڤيد موجة عارمة من تقليد القدماء .

وإذا ما حكم ديلاكروا بقسوة على الفن فى زمنه ، سواء بسبب عدم وجود أى طابع مميز له ، أو بسبب ذلك اللون الأبيض المبالغ فى استعماله والذى يعطى الإحساس بأن اللوحات « مرسومة بالدقيق » ، فإن أشد أنواع النقد وأمرها تنصب على آنجر (Ingres) . . « آنجر المتضخم الادعاء ، والملتوى العقل ، والخالى من الخيال ، والمثير للشفقة .. فالهزل الذى يملأ لوحاته ويفيض منها لهو أكبر دليل على عدم ذكائه .. » ومع هذا النقد المر ، كان ديلاكروا يجد عنده نوعاً من الجمال فى بعض التفاصيل ، برغم عيوبها — أو ربما بفضل هذه العيوب — لكن نقده كان أكبر إذ أنه لم يتصور أن « جنون آنجر » يمكن أن يصل إلى أبعد من ذلك ! ولم يجد ديلاكروا ما ينتقده فى الأعمال المعاصرة بعد هذه « الهمجية » . .

وعندما شرع يعدد أولئك الذين يكونون تلك العائلة المحبة للون ، والذين ابتعدوا عن برودة النقل ، والإفراط فى اللون الأبيض واللون الرمادى ، بدأ بالفنان برودون (Prud'hon) ؛ ذلك لأنه أول من استطاع الوصول إلى الروح الحقيقية للقدماء ، وفهم سر العظمة ، والجمال ، والصدق ، وبخاصة سر البساطة .

وهو أيضاً أول من انفرد فى تساوى الفكرة مع الأداء بنجاح .

ويليه الفنان جرو(Gros) وهو أحد الهاربين من المدرسية المتجمدة ، لكنه يتميز بأنه أول من لجأ إلى الأحداث المعاصرة كفكرة للوحاته ، ووصل بالتعبير الواقعى إلى القمة . فقد جمع بين القوة والرشاقة والخط واللون والجرأة ؛ وهو — لذلك — ليس من أوائل من مهدوا الطريق لفن ديلاكروا فحسب ، وإنما ممن يتساوون معه فى طريقة العمل . ولايوجد ماهو أدل على ذلك من تلك النصائح التى راح يقولها جرو(Gros) إلى تلميذه ديلستر (Delestre) : « يجب أن يكون عملك شاملا — ومتكاملا فى آن واحد — الحركة والأبعاد والإضاءة والظل ومجمع الانطباعات . فلا يمكنك الاهتمام بجزء دون أن تنظر إلى الكل . . يجب تعمل على التوالى فى كل الأجزاء بحيث إذا ما توقفت عن العمل فى أية لحظة ، كانت هناك دائماً وحدة متساوية فى لوحتك بين مختلف عناصرها ، مهما كانت مرحلة إنهائها . . »

أفلا يبدو هذا الكلام وكأنه صادر من ديلاكروا — الذى كانت لوحاته طوال العمل فيها تمثل كلا متكاملا ، وكأن جميع عناصرها تتقدم معاً فى طفرة واحدة ؟

أما الند الآخر لديلاكروا ، من حيث انطلاقته ومظهره المتحذلق وشغفه بالخيل إلى حد الهوس ، فكان الفنان چريكو Géricault) — الذى اختطفه الموت مبكراً ، والذى يعد بخلاف جرو — ممن دفع ديلاكروا إلى الانطلاق فى التعبير . وبرغم قصر مدة الصداقة التى ربطت بينهما فإنها كانت شديدة الأثر على ديلاكروا — الذى كان يرى فيه نموذجاً رائعاً وذكرى غالية.وإذا ما تغير حكم ديلاكروا على أعمال چريكو ، أو قل إعجابه بها بعض الشىء لأنه كان يجدعنده فى بادىءالأمر حيوية وانطلاقة وصرامة واضحة ، ثم اكتشف لديه بعد بضع سنوات شيئاً من البرود ، مع تفوقه فى أداء التفاصيل ، فلا يرجع هذا التغيير إلا لأن ديلاكروا فى سباقه الجنونى مع الزمن ومع نفسه قد وصل إلى تخطى سلفه . . لكنه ظل دائماً يحتفظ لچريكو بمكانته بين مجموعة هؤلاء الفنانين الذين فتحوا آفاقاً لاحد لها .. فقد كانوا سباقين فى الهرب من البرودة والتجمد ، كما تجرءوا على اختراق مخارج جديدة ، وإن لم يتوغلوا فى كل أبعادها بعمق . . . لقد فتحوا الأبواب . . تلك الأبواب التى

اتسعت على مصاريعها أمام ديلاكروا . .

وفى حوالى منتصف القرن التاسع عشر ، بدأت اتجاهات أخرى تتولد ، لكنها اتجاهات أقل من تطلعات ديلاكروا ، الذى راح يقول عنها فى خطاب إلى إسكندر ديماس (A. Dumas) ، عام ١٨٥٩ : « إنك على حق حينما تشكو من اتجاهات الفنون الحالية . . كنا نصبو إلى الأعلى فيما مضى ! . . وسعيد من كان يمكنه الوصول . . كم أخشى من صغر حجم هؤلاء الذين يحاولون اليوم ، وكم أخشى من ضيق أفقهم ! . . إن حقائقهم الضيقة ليست حقائق الأساتذة الكبار ، فهم يبحثون عنها وهم ملتصقون بالأرض وبواسطة الميكروسكوب ! . . وداعاً للانطلاقة الكبرى ! »

وفى حقيقة الأمر ، كانت هناك خلافات مبدئية عميقة تفرق بينه وبين الواقعيين آنذاك . فاحتجب ديلاكروا بعد أن عايش عدة ثورات ، وبعد أن خابت آماله ، غير مدرك أن الفنون يمكنها الوقوع تحت وطأة الثورات « التى تطأ كل شىء فى مسيرتها » ، وغير مقتنع بأن الفنان يمكنه الاشتراك فيها . لذلك هو شديد الانتقاد لهؤلاء الفنانين ، ويقول عنهم بمرارة إن هذه القافلة تفقد نفسها فى الصراع السياسى والاجتماعى . وقد كتب عن الفنان ميليه (Millet) يقول : « ميليه . . الذى لا يقرأ سوى الإنجيل ، والذى يفتخر بأنه فلاح ، هو واحد من شرذمة هؤلاء الفنانين ذوى اللحى الذين قاموا بثورة ١٨٤٨ ، أو الذين صفقوا لها ، معتقدين أنها ستوجد لهم المساواة بين المواهب مثل المساواة بين الثروات ! »

وبرغم هذا الخلاف الشديد ، فقد كان ديلاكروا يعطى فنانى مدرسة « فونتنبلو » حقهم ، ويتبين مميزات كل فنان على حدة . علماً بأنه لم يجد تلك العظمة المنطلقة والدائمة التصاعد التى كان يشعر بتفاعلها فى أعماقه . .

وأصبح وحيداً فى عالم الخلق والإبداع . . لا يتحاور إلا مع إشراقات أنداده السابقين . وراح يبحث بحنين بين معاصريه ، لكنه لم يجد أى صدى يتجاوب معه . فأخذ يتمتم فى حزن : « كل شىء تغير . . وكل شىء ما زال يتغير . . »

وبرغم موقفه الانفصالى بين الفن والمجتمع — بصرف النظر عن موافقته أو معارضته للأحداث السياسية الجارية من حوله — وبرغم كراهيته التقدم ،

التى أفصح عنها بأكثر من وسيلة ، لم يتردد ديلاكروا — المقبل على الشيخوخة — فى التصفيق لأحدث الاكتشافات ، وهى : آلة التصوير . وربما يرجع إعجابه بهذا الاكتشاف إلى صلته بالفن . .

* * *

الفوتوغرافيا وإمكانياتها

« لو تم اكتشاف آلة التصوير قبل هذا الوقت بثلاثين عاماً ، فربما أصبحت حياتى أكثر خصوبة» . . يقول ديلاكروا : «لأصبحت حياتى أكثر خصوبة» ، ولا يقول : « لأصيبت بالخسارة أو الضياع » . ولم يحاول الهرب منها كما يردّد بعض الفنانين حتى فى القرن العشرين ، وهم لايرون فى آلة التصوير سوى عفريت يجب عليهم الهرب منه بدلا من استشفاف إمكانياتها واستخدامها !

وقد أثارت آلة التصوير الفوتوغرافى منذ نشأتها الكثير من المناقشات . وكتب عنها بودلير (Baudelaire) محدداً مجال عملها يقول : « يجب أن تظل هذه الآلة فى خدمة العلوم والفنون ، تماماً مثل المطبعة أو علم الاختزال اللذين لم يخلقا أدباً ولم يضيفا إليه شيئاً . . لامانع من أن تثرى« ألبوم » أحد المسافرين بالتفاصيل الدقيقة التى هو بحاجة إليها والتى تنقص ذاكرته . . وأن تضيف بعض الوثائق إلى مكتبة باحث الطبيعيات ، وأن تبالغ فى تكبير الحيوانات الميكروسكوبية ، وأن تؤكد حتى بعض القضايا الخاصة بالفلك ؛ أى أن تكون بمثابة السكرتير أو نوتة الملحوظات الخاصة بكل من هو بحاجة فى مهنته إلى دقة مادية متناهية . إلى هذا الحد ولانطلب أحسن من ذلك. أما أن يسمح لها بالدخول فى عالم الخيال واللامرئيات وفى كل ما لاقيمة له إلا بفضل ما يضيفه الإنسان إليه من ذاته ، فعلينا السلام ! »

أى أن تقتصر الآلة على الواقع المادى والعلمى ، وأن تترك للفنان عالم الحلم والخيال . وذلك هو ما حاول ديلاكروا أن يراه فى هذا الاكتشاف الجديد ، دون أن يدينه مثل بودلير . وذلك هو ما دفعه إلى أن يرى فى هذا الوليد الجديد للتقدم نقطة بداية جديدة ، وأفقاً جديداً يتفتح ... «فالتعليم الذى يكتسبه بهذه الوسيلة فنان يعتمد على التصوير من الذاكرة يعد مكسباً لايقدر ». وكان ديلاكروا من أوائل من

استعانوا بنتائج الكاميرا—حتى قبل ديجا (Degas) الذى يقال عنه خطأ إنه أول من استعان بالصور الفوتوغرافية . وقد وصل الحماس بديلاكروا إلى درجة أنه التحق بجمعية التصوير الفوتوغرافى فى باريس .

وتطورت نتائج هذه الآلة إلى مرحلة جديدة بفضل الأبحاث التى أجراها بلانكار — إيفرار (Blanquart - Evrard) ، الخاصة بالطباعة على الورق — الذى كان قد تم اكتشافه منذ سنوات قليلة وظل مهملا . وكثيراً ما جلس ديلاكروا أمام كبار مصورى عصره الفوتوغرافيين ، ليتابع عن كثب تقدم هذا الاختراع ، بل كثيراً ما كان يرسم مستعيناً بالصور التى كان أصدقاؤه الفوتوغرافيون يعطونه إياها . ويعلق ديلاكروا على أسلوب عمله هذا قائلا : « إن إمكانية الدراسة على مثل هذه النتائج كان لها أثر عميق ، لم أدرك مداه إلا بر ؤية الفائدة الشديدة التى استفدتها — برغم قلة الوقت الذى يمكننى أن أخصصه بدراسات أكثر وأعمق . إنها ترينا الحقيقة الملموسة للرسم فى الطبيعة كما لانعرفه إلا بصورة تقريبية » .

ومع تقدم التجارب التى كان يجريها الماجور مايبريدج (Muybridge) والتى استعان بها ديجا (Degas) فيما بعد ، أصبحت الفوارق التى يتحدث عنها ديلاكروا أكثر وضوحاً . وأوضح الأمثلة على ذلك المفهوم الجديد ما أدخل بالنسبة للتعبير عن حركة الخيل فى انطلاقها . كما أن المذكرات الخاصة بالمصور دوتييه (Dutillleux) ذات أهمية ، لأنها ترينا كيف كان ديلاكروا يعجب بالتجارب الفوتوغرافية ويستعين بها ، بل كثيراً ما تدخل بنفسه لتحديد زوايا اللقطات . ويقول دوتييه : « لدى ألبوم للصور التى كان ديلاكروا يحدد زوايا التقاطها سواء للرجال أو النساء . وهى ظاهرة غريبة . . إذ أن اختيار الطبيعة ، والمواقف ، وتوزيع الضوء ، والتواء أعضاء الجسم من الجمال بحيث يخيل إليك أن هذه التجارب الفوتوغرافية ليست فى الواقع إلا صوراً للوحات كبار الفنانين . وقد كان ديلاكروا فى هذه اللقطات سيداً للآلة وللعناصر التى يشير بتصويرها . ذلك لأن إشراقة المثل التى يحملها فى داخله كانت تحول كل « موديل » يتقاضى من الأجر ثلاثة فرنكات فى الجلسة ، إلى بطل مهزوم ،

أو حالم ، وإلى جنيات عصبيات ، أو خابيات الأنفاس . . »

وكانت وجهة نظر ديلاكروا هى السيطرة على الآلة مثلما يسيطر الفنان على يده . ولم يقصد بالاستعانة بالصور والفوتوغرافية نقلها كما هى ولكن دراستها وتأملها بغية إدراك أعمق لما لاتستطيع العين أن تلتقطه ، وخاصة فى أثناء الحركة . فكان يتأمل هذه التجارب بشغف وبلا أى ملل ، فكتب يقول : « إننى أتأمل الجسم الإنسانى ، تلك القصيدة الرائعة ، التى أتعلم منها قراءة أشياء لاتقولها لى معظم كتابات المحترفين الحاليين » .

وإجابة عن بعض التساؤلات التى ما زالت تتردد حتى نهاية القرن العشرين ، يحدد ديلاكروا الفرق بين الفنان والآلة بأنه يكمن أساساً فى ملكة الاختيار . فعندما ينظر الإنسان إلى ما يحدث حول سرير امرأة تحتضر ، ويحاول التعبير عما يراه بالفوتوغرافيا ، فإن قيمة المنظر ستضعف ، نظراً لأن الآلة ستلتقط كل ما يقع تحت عدستها . أما إذا عبر عن نفس المنظر فنياً ، فإن درجة جماله ستختلف وفقاً لشاعرية اختياره لما يراه ويود التعبير عنه .

وفى التصوير الفوتوغرافى كما فى التصوير الزيتى ، يعلق ديلاكروا أهمية كبرى على ضرورة وجود ذلك الإحساس الذى تعجز الكلمات عن التعبير عنه . . وعن ذلك الشعور الدفين وغير المحدد بالجمال . . وعن ذلك الفراغ الهوائى الذى لابد أن يتوافر فى العمل الفنى . فكانت أحسن الصور فى نظره هى تلك التى تتضافر فيها الوسائل التعبيرية والتى بها أجزاء غير كاملة ، أو فجوات ، تريح العين وتسمح لها بألا تركز إلا على أهم الأجزاء كما تعطيها — فى الوقت نفسه — فرصة المعايشة من خلال هذا الجزء الناقص . وفى المجال الفوتوغرافى أيضاً ، كان يعلق على ضرورة الاختيار أولا ، ثم على أهمية تجريد العنصر المختار من التفاصيل الإضافية لكى ينقل الإحساس المطلوب إلى العقل مباشرة .

وإذا كان بعض النقاد يرجعون تحرر رؤية العين والنظرة إلى آلة الفوتوغرافيا ، فقد كان ديلاكروا أول من لاحظ هذا فى الطبيعة ، ولابد من الاعتراف له بذلك الحق. وهنا يقول الناقد پيير ديه (P. Daix) : « قبل أن تتمكن آلة الفوتوغرافيا من إمكانية إدماج عناصر الطبيعة مثل إذابة الضوء مع بقية المنظر ، كما فى أعمال المصورين

الإنجليز وخاصة ترنر (Turner) ، ومثل شفافية الألوان المائية ، ومثل استخدام الحركة ، التى ظهرت بوضوح منذ جرو (Gros) وچريكو (Gèricault) للتعبير عن تلك الحمى الكامنة فى الأعماق، فقد وصل ديلاكروا تلقائياً إلى هذه المقدرة ، معتمداً على عينه وعلى قوة ملاحظته ، غير مخدوع بالمظهر التقليدى للمنظور الهندسى ، ومعتمداً على إحساسه بمسئوليته الخلاقة وبمسئوليته كفنان » .

ولايكف ديلاكروا — فى أواخر يومياته — عن تأكيد مدى اتساع أفق هذا الاكتشاف الجديد ، وذلك من خلال أولى تجاربه . ومما قاله فى هذا الصدد : « فى حقيقة الأمر ، إذا تولى أحد العباقرة هذه الآلة ، فإنه سيصل بها إلى آفاق لايمكن تصورها » .

بل لقد وصل بتنبؤاته فى هذا المجال إلى حد تصور فن السينما وإن لم يستخدم هذا اللفظ حرفياً . فى إحدى الفقرات التى يتحدث فيها عن التحسينات التى لابد أن تدخل فى مجال الفنون ، كتب فى التاسع من أبريل سنة ١٨٥٦ يقول : « سيأتى اليوم الذى سيتمكنون فيه من عزف السمفونيات فى نفس الوقت الذى تعرض فيه الصور . وذلك بغية استكمال الإحساس المراد نقله » .

أليست هذه أول كلمات تم بها تعريف فن السينما ، الذى وصل فى الواقع ، وفى مدى سنوات قليلة إلى تقدمات خيالية ؟ وهنا لاتفوتنا الإشارة إلى أن التجارب السينمائية بدأت عام ١٨٩٥ ، والسينما لم تصبح ناطقة إلا فى عام ١٩٢٧ — أى بعد حوالى واحد وسبعين عاماً من تنبؤ ديلاكروا . .

* * *

اعتماداً على الفصل السابق الذى خرجنا منه بأن ديلاكروا كان على خلاف شديد مع المجتمع ككل ، يبدو أن مخرجه الوحيد من الضياع كان فى اتجاهه إلى مجال الفنون بأبعادها المختلفة . وبتلخيص ما ورد فى هذا الفصل ، نخرج بأن ديلاكروا قد تعرض بتأملاته العميقة أحياناً إلى كل العناصر المكونة لهذا المجال . وبإيمانه بأن الجمال نسبى ، تخطى القدماء كنموذج مثالى ، وطالب كل فنان بالتعبير عن الجمال من وجهة نظره الذاتية . وقد أكد بوجه خاص أهمية اتجاه الفنون جميعاً إلى الواقع المعاصر كنقطة بداية ، مع ضرورة ربط الشكل بالمضمون :

فلا يوجد انفصال بين « الروح والجسم » . وبما أنه يقع على عاتق الفنان استكمال عمل الخالق ، فيجب عليه معرفة شتى عناصر فنه ، وممارسته بلا توقف ، حتى يمكنه « الاختيار » و « الهضم » ، ثم التعبير ومنح الحياة لما يخلقه .

وبخلاف القيم الفنية بمجالاتها ، فقد تعرض ديلاكروا فى يومياته لباقى الفنون وتأملها على حده : متحدثاً عن الموسيقى كأحد مؤلفيها ، وعن الأدب كأديب ، وعن فن التصوير كأستاذ كبير . وقد تعلق نفسياً بثلاثة من الموسيقيين ، هم : موزار (Mozart) ، العبقرى الموهوب ، ولو أن مجاله ظل محدداً بالسماء ، وبتهوفون (Beethoven) ، الذى عبر عن تمزقات الألم البشرية ، وامتد مجاله فربط بين السماء والأرض ، وشوپان (Chopin) ، الفريد فى رومانسيته والذى كان يكمل ما يعتمل فى نفس ديلاكروا من عطش إلى الخلق الموسيقى .

أما فى مجال الأدب ، فكان ديلاكروا يكره المتحذلقين ويفضل الأدباء ذوى الأسلوب المركز ، الصادقين فى تعبيرهم وفى إحساساتهم. لذلك كان يفضل القدماء بصفة عامة ، على الأدباء المعاصرين له ، الغارقين فى التفصيلات الحسية المطولة .. ومن الغريب أنه وضع كلا من هيجو (Hugo) وبلزاك (Balzac) — برغم كل ما أنجزاه من خلق وإبداع — فى مصاف هؤلاء « الأدعياء المجددين » ! ومع ذلك التحيز الواضح ضدهما ، الذى لايرجع فى الواقع إلا إلى موقفهما السياسى المختلف عن موقفه ، كان أول من استشف مقدرة ستندال (Stendhal) — الذى لم يعترف به إلا بعد وفاته .

أما فى مجال فن التصوير ، فإن ديلاكروا يصر على أهمية تضافر كل العناصر لكى تكون اللوحة « كالحفل بالنسبة للعين » . ولم يقصد بالتضافر كل ما يحتويه المجال التكنيكى فحسب ، وإنما كل ما فى مجال التكنيك والإبداع ، اعتماداً على الربط الشديد بين العقل والعاطفة . ومما يلفت النظر فى موقفه ، أن آراءه فى المجال التشكيلى أكثر موضوعية منها فى المجالات الفنية الأخرى ، وبخاصة فى الموسيقى والأدب .

ويمكن القول أنه من خلال تأملاته وتحليلاته قد اختار زهرة كل عصر من الفنانين . لكن ميله اتجه إلى عصر النهضة وإلى كل من يمثلون دعاماته الفنية ،



نساء من الجزائر (١٨٢٤) باريس . متحف اللوفر



نساء من الجزائر (بعد التبسيط)

لأن ذلك العصر هو أقرب العصور إليه . ومجد كل الذين تجرءوا وخرجوا عن المألوف ، وشغفوا باللون ، وأدان كل الذين ينتمون إلى سلالة المنمنمين . . وعلى الرغم من أنه كان ضد التقدم العلمى والاجتماعى — نظراً لأنه ناجم عن طبقة هو غير راض عن وجودها — فإنه سرعان ما صفق لأحد اكتشافاته وهو آلة الفوتوغرافيا ، وكان أول من استعان بها بغية دراسة أدق وأسلم لما لاتستطيع العين أن تتبينه فى أثناء الحركة .

وهكذا نستخلص إجمالا أن ديلاكروا كان يحكم جزئيًّا فى المجال الاجتماعى ، مدفوعاً بموقف سياسى محدد ، أما فى المجال الفنى فكانت آراؤه واسعة الرؤية ، شاملة فى نظرتها ، وإن كانت أحكامه على الأفراد من الفنانين ، ولاسيما المعاصرين له ، مدفوعة بآرائه السياسية وبتحيزاته . .

* * *

الفصل الثالث

ديلاكروا فناناً

مصور : يمجد الصراع الإنسانى

« ليتنى أستطيع قضاء بعض الوقت فى مرسم جيران (Guérin) فربماخرجت مزوداً بإمكانيةهاو بسيط ! ».. ذلك كان كل طموح وآمال الفتى ديلاكروا ، عام ١٨١٣ ، ذلك الفتى الذى استطاع فهم الكون ومساره فيما بعد . . فلم يكن ذلك « العشب الصغير والمنعزل » — على حد قوله — يتطلع إلى أكثر من مستوى الهواة ! كان يجهل أنه سيخلق أعمالا جبارة، وأنه سيصبح واحداً من أولئك الذين لامثيل لهم ، وأنه ستقع على عاتقه مهمة الربط بين الماضى والحاضر وفتح آفاق المستقبل فى فن التصوير . .

لقد تعرض فى فجر حياته الفنية إلى أسوأ استقبال وإلى مطاردة مريرة، سواء من الحياة أو من تلك النار التى تنهش صدره . ومع ذلك ظل مصرًّا على البحث عن أساليب تمكنه من التعبير عن المشاعر الإنسانية بأوضح قدرممكن ، كما ظل مصرًّا على بلوغه قمة النضج الفنى . ولم يجعله أى شىء يحيد عن تنفيذ إصراره. لقد كان هدفه فى الحياة هو تخليص الفن المقيد ، وأن يضيف مزيداً من الضوء والألوان ومزيداً من الحركة والانطلاق . وليس هناك دليل على مدى عمق إصراره وعمله المتواصل إلا كمية الإنتاج التى تركها وتنوعها . فقد أحصى روبو (Robaut) ، الذى قام بجرد شامل لأعماله : ٦٦٢٩رسماً ، و١٥٢٥ قطعة باستيل أو ألوان مائية ، و٨٥٣لوحة زيتية ، وحوالى ٦٠ كراسة اسكتشات ، دون أن نذكر حالياً أى شىء عن رسومه الحائطية . ألا يدل كل هذا الإنتاج على مدى شغفه بفن التصوير وعلى مدى قوة إرادته وثباته ؟

كان ديلاكروا ملهماً ، لكنه لم يفقد جلاء بصيرته ، وظل مدركاً قيمته وإمكانياته . لذلك كان يعلق أهمية كبرى على المران اليومى وعلى استمراره . وهذا الدأب اليومى هو الذى كان يزيد إعجابه بالموسيقار بجانينى (Paganini) ، الذى

كان يمضى ساعة كل يوم يعزف فيها السلالم الموسيقيا — برغم وصوله إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه من مقدرة تكنيكية فى الأداء . فلم يترك ديلاكروا يوماً يمر دون أن يخط فيه بضعة رسومات . وظل يصارع دائماً من أجل السيطرة على العقبات التى تعترضه ليتملك مختلف الأساليب . وفى عام ١٨٦١ ، أى قبل وفاته بعامين ، كان يكتب فى يومياته قائلا : « إن الشيء الذى كان يبدو لى من بعيد فى غاية السهولة ، مازال يمثل بالنسبة لى صعوبات لاتنتهى . . ترى ما هو سر ذلك الصراع الخالد فى نفسى والذى يقوينى بدلا من أن ينهكنى أو يخمد عزيمتى ؟ إنه يرضينى ويملأ لحظاتى حتى عندما أكف عن العمل . . »

والصراع دائم فى أعماقه ، وقد عبر عنه فى كل أعماله . .

لقد كانت حياته صراعاً خالداً . . وبرغم مرارة هذا الصراع لم تخمد عزيمته ، بل كان الصراع فى الواقع سبب وجوده وحيويته وتطلعه ، وكثيراً ما كان يردد فى صفحاته : « لايوجد ما يسحرنى قدر التصوير . . فهو يمنحنى صحة رجل فى الثلاثين . إنه هدفى الوحيد ، ولا أسعى إلا للتفرغ له كلية » .

لقد قرر ديلاكروا الوصول إلى قمة التعبير . ووصل . لكنه وصل بفضل جلده الجنونى ، وعمله المتواصل ، وتضحيته بكل ما يمكنه عرقلة تطوره . فكان يراقب نفسه ، ويراقبها عن كثب وهو يقود عتاده المزود بلجام مزدوج : العقل والعاطفة . . ولم يتخل عنهما أبداً فى تعبيره عن الصراع الإنسانى أو فى نهج حياته . بل كل ما كان يرجوه هو الاحتفاظ بالتوازن بينهما . وكم كانت سعادته كلما لاحظ نجاحه فى هذا التوازن . . فهو يقول : « إن ما يسعدنى هو أننى أكتسب مزيداً من العقل دون أن أفقد الانفعال بعواطفى أمام الجمال». وظل طوال حياته يؤمن بأن الفنان الحقيقى يجب أن يمتلك يداً ماهرة ، ورأساً بارداً ، وقلباً دافئاً .

ولم يكن الطريق الطويل الذى قطعه ممهداً أو خالياً من الصعاب . فبالإضافة إلى ما اعترضه من عقبات ، كانت أشباح الشخصيات التى يود التعبير عنها تطارده على الجانبين — سواء كانت شخصيات أسطورية ، أو تاريخية ، أو معاصرة . وفى سنة ١٨٢٢ ، كتب إلى صديقه سولييه (Soulier) يقول إنه يحاول تسجيل « ضربة حظ » ، بتصوير لوحة « ڤرجيل ودانتى فى الجحيم » .

لكنها لم تكن ضربة حظ فحسب ، وإنما ضربة رعد فى سماء فن التصوير .. رعد هز كيان الفن الكلاسيكى ، وأطلق العنان لحملة نقد مريرة ، لكنها أعلنت فى الوقت نفسه عن مولد فنان . . ويا له من فنان !

وبعد لوحة « دانتى » بعامين ، تعكس اليوميات تاريخ معاناة خلق لوحة « مذبحة شيو » . إذ أن أصداء الآلام التى عاناها ديلاكروا مازالت تتردد بين صفحاتها . . وأثارت « المذبحة » موجة عارمة أخرى من النقد والغضب ، لكنها وضعت مصورها رسمياً فى مضمار الرومانسيين . أما لوحة «موت سردنابال» فهى تمثل ذروة الصراع ، ويكتب عنها ديلاكروا قائلا : « يقول البعض عنها إنها إخفاق كامل ، وإن موت سردنابال هو موت الفنانين الرومانسيين — إن كانت هناك رومانسية ! ويقول البعض الآخر إنى مخطئ . . أما أنا فأقول إنهم مغفلون ، وإن هذه اللوحة لها مميزاتها ولها عيوبها » .

وكان ديلاكروا دائماً واضح الرؤية ، دقيق الملاحظة والإدراك . وقد ساعده هذا الوضوح على عدم ضلاله الطريق أبداً بسبب النقد ، سواء كان فى صفه أو ضده . فكان يعرف دائماً أين تكمن قيمة لوحاته ، وما هى العيوب التى تحتوى عليها .

ويعد عام ١٨٣٠ قمة عمله كفنان رومانسى . ورأى فن التصوير حريته ممثلة فى لوحة « الحرية تقود الشعب » . . تلك اللوحة التى استعان بها ڤيكتور هيجو (V. Hugo) بعد ثلاثين عاماً ليخلد شخصياتها فى رواية « البؤساء» ، بما فى ذلك الصبى جاڤروش (Gavroche) الذى يعد أول تمثيل للصبى الباريسى المتشرد . وبعد الثورة تم تتويج ديلاكروا زعيماً للمذهب الرومانسى ، وأحاط به الأصدقاء المتمتعون بالمراكز الهامة . فانهالت عليه الطلبات الرسمية ، وتلا هذه المرحلة أهم حدث فى حياته ، هو سفره إلى شمال إفريقيا .

إن اكتشافاته الفنية فى أثناء هذه الرحلة تحدد نقطة تحول كبرى فى حياته . فقد وقف مبهوراً بالضوء الناصع الذى توغل إلى أعماق رؤاه وبالألوان الفجة بفخامتها . . وأصابه نهم التعبير عما حوله . . إن كراسات اسكتشاته الخاصة بهذه الرحلة ، خطاباته إلى أصدقائه ، لدليل يتدفق حيوية على ما أصابه من انفعالات أمام

تلك الروائع المنطلقة . فالمناظر الطبيعية ، والناس ، والأزياء ، والخيل الجامحة ، وكل ما تراه عيناه جديد عليه. . . حتى تلك الروائح الناعسة المنبعثة من الحرملك! وقد لازمت هذه الصدمة الضوئية ديلاكروا طوال حياته ، وظل يعبر عن انفعالاتها حتى آخر لوحاته . . يصور ويعيد تصوير نفس الألحان الشرقية، بأساليب مختلفة، تدل على مدى عمق تأثره . وذلك مثل موضوع « نساء جزائريات » أو موضوعات الخيل التي برع في بلورة هياجها .

ونتيجة لهذه الرحلة حدث تغيير جذري في تكنيك ديلاكروا ، هو : إلغاء التفاصيل الزائدة . وقد كتب في يومياته عن هذه الرحلة يقول : « لم أبدأ في عمل شيء له أهمية إلا ابتداء من رحلتي إلى شمالي إفريقيا ، وابتداء من اللحظة التي نسيت فيها التفاصيل الصغيرة ، ولم أعد أتذكر في لوحاتي إلا الجانب المثير والشاعري.. فحتى ذلك الوقت ، كنت مهتماً بحب الدقة – تلك الدقة التي يعدها كثير من الناس الحقيقة بعينها ! »

وبخلاف الجانب التشكيلي لكل ما يراه من متناقضات خلابة ، كشفت هذه الرحلة لعين ديلاكروا عن عظمة القدماء . فخيل إليه أنه يرى الماضي يتحرك ، مملوءاً بالحياة وليس متحجراً في برودة خالدة . تلك البرودة التي ضج منها في لوحات الكلاسيكيين . وقد كتب لصديقه بيرييه (Pierret) يقول : « إن الماضي لم يكن به أي شيء أجمل من هذا المكان .. تصور ياصديقي منظر الغروب في الطريق الملآن بالإسكافية وبأشخاص أشبه مايكونوا بالقدماء مثل كاتون (Caton) وبروطس (Brutus) . . . ولاينقصهم ذلك التعالي والازدراء الذي كان من صفات القدماء . . »

وعندما رأى الحيوية التي تحرك سكان المغرب والجزائر ، وهم يتجوّلون في الطرقات بعباءاتهم ، وشبههم بالرومان وباليونانيين ، وتصور كيف كانت تحركاتهم في الماضي ، ضحك ديلاكروا من تصوير داڤيد (David) للقدماء . ذلك التصوير المتجمد ، وكأنه توقف عبر الزمن . ثم راح يكتب عن ضرورة إتاحة مثل هذه الفرصة – التي سمحت له بملامسة الواقع المشع – لكل الذين يريدون المجازفة بدخول عالم التصوير . فقد كان يرى في استمرار المدارس الفنية

وإصرارها على تقديم نماذج كلاسيكية باردة لطلابها إهانة لحرمة الأقدمين ، ويفضل إرسالهم إلى شمال أفريقيا ليتعلموا من الواقع مباشرة .

وكان التاريخ والأدب ، حتى هذه الرحلة ، هما المصدرين الوحيدين لأعمال ديلاكروا عن الشرق ، لذلك اتصفت الأعمال التى استوحاها من القراءات بنوع من التصنع . لكنه وصل بعد معايشة الشرق إلى تعبير صادق عن « الشرقية » مبنى على الملاحظة المباشرة وعلى التجاوب الملموس مع معجزة الضوء . وقد كان التغيير الذى وقع فى مداركه من الشدة بحيث استدرك أحكامه الأدبية السابقة . فبعد أن كان متأثراً بالرومانسية فى شمال أوربا ، لأنها قائمة على نقيض المدرسة الكلاسيكية ، سرعان ما راح يدين أبطال جوته (Goethe) وشكسبير (Shakespeare) بعد عام ١٨٣٣ . ذلك لأنه رأى هؤلاء الأبطال فى وضح النهار . ولقد وصل به الارتداد إلى حد وَصْفه جوتة بأنه «تافه وملآن بالمغالطات» ، وأبطال بايرون (Byron) بأنهم « أدعياء وأشبه ما يكونون بالدمى التى لامثيل لها فى واقع الحياة » ، وأبطال شكسبير بأنهم « متضخمون ومنتفخون » !

ولايفسر هذا الارتداد عن أحكامه السابقة إلا اكتشافه الواقع الذى لامسه ، والبساطة التى كان يبحث عنها . إن هذه البساطة التى تراءت له من خلال رحلته إلى شمال إفريقيا أدت به إلى نوع من الكلاسيكية ، لكنها كلاسيكية حيوية ، يشع منها الضوء . لذلك توج زعيماً للمدرسة المعاصرة . ووصل إلى قمة هذه البساطة الكلاسيكية التى ترتجف بكل ما تحتوى عليه من حياة ، وتبلورت فى تلك الأعمال الضخمة التى صورها بقلبه وبعقله معاً . وقلما اعترف بما يصيب قلبه من مشاعر ، لكنه كتب ذات يوم يقول : « إن نبضات قلبى تسرع كلما وجدت نفسى أمام جدران كبيرة لأصور عليها . . »

وكانت كل رغباته آنذاك تنحصر فى الحصول على بضع أقدام من الجدران لكى يشبع رغبته الملحّة فى أن يقوم بأعمال ضخمة . وبضع الأقدام هذه التى استطاع تصويرها فى حياته هى : صالون الملك ومكتبته فى قصر بوربون ، وقبة وبهو المكتبة فى غرفة الشيوخ بقصر لوكسمبرج ، والسقف الرئيسى فى قاعة أبوللو باللوفر ، وسقف صالون السلام فى قصر البلدية ، وجدران محراب الملائكة المقدسة بكنيسة سان سولبيس ! . .

ولم يقتصر ديلاكروا – فى كل هذه الرسوم الحائطية – على تمثيل بضع شخصيات أسطورية أو خرافية ، بلا أية علاقة مع المكان أو التراث المعمارى الذى كان يعهد به إليه . وإنما كان يلجأ إلى ثقافته الواسعة ، وإلى كل المصادر الممكنة لكى يصل إلى الموضوع المناسب . فلجأ إلى الكتاب الكبير . . إلى كتاب الحياة . .

أما ديلاكروا كمصور للأحداث التاريخية ، فلم يكن التاريخ يعنيه إلا فى المجال الذى يمس شعوره ويهز كيانه ، وفى المجال الذى يجد فيه نفسه ، أو الذى يعطيه ذلك الإحساس العظيم والقاسى الشاعرية بالمآسى الإنسانية . وهذا منبع لانهاية له .

وكون ديلاكروا قد لجأ إلى مختلف المصادر ، وصور موضوعات دينية وأسطورية وخرافية وتاريخية وكلاسيكية ، سواء من القرون الوسطى أو من عصر النهضة أو من الأزمنة الحديثة أو المعاصرة له ، أو صور موضوعات أدبية مستوحاة من بايرون (Byron) وجوته (Goethe) وألف ليلة وليلة وراسين (Racine) ووالترسكوت (Walter Scott) وشكسبير (Shakespeare) وتاس (Tasse) ، أو عبر عن موضوعات مختلفة ، مغربية أو شرقية أو أشخاص أو حيوانات أو مناظر طبيعية ، فإن المعاناة الإنسانية هى التى كانت دائماً تجذبه وتتجاوب مع آلامه . . فقد كان يعانى المصير المجهول ، ويتألم من ذلك الصراع الذى تتأرجح الإنسانية بين قطبيه ، والذى نراه بين الضوء والظلام ، أو الوجود والعدم ، أو الحياة والموت . .

فكان يضيف مأساة الطبيعة إلى مأساة القدر ، ويضيف إليهما آلام نفسه . . تلك النفس الدائمة الحزن ، سواء بسبب ماتراه أو بسبب ما يقع علىعاتقها . وقد قال بودلير بحق : « إن ألوان ديلاكروا دائمة الأنين . . »

ورداً على ما قاله فيليبجوليان (Ph. Jullian) ، من أن ديلاكروا قد صور كل شىء ماعدا المناظر الطبيعية ، نقول إن ديلاكروا قد عبر بالفعل عن المناظر الطبيعية . بل لقد قام بأكثر من التعبير عنها ؛ فقد فتح أعماق الأفق إلى أبعاد لا نهائية ، وأوجد نوعاً من التجاوب أو من الحوار الحزين فى لوحاته بين جميع أجزاء الطبيعة . وعلى الرغم من أنه لم يصور سوى عشرة مناظر طبيعية بحتة ، فإن العدد البسيط (بالنسبة للوحاته) لايعنى اختفاء الطبيعة من معظم لوحاته .

فهى إن لم تكن مصورة ، فإننا نشعر بكثافتها تحيط بشخصياته . لكن مايمكننا تحديده ، هو أن الطبيعة ليست عنصراً أساسيًّا فى حد ذاتها ، وإنما هى موجودة كعنصر تابع أو مساعد للإنسان — وكأنها تؤكد وجوده . وذلك بالنسبة للطبيعة الصامتة أيضاً ، فهو يضعها دائما فى أبعاد الطبيعة الأم .

إن تنوعات خلفياته الطبيعية واسعة ، وترجع إلى مدى تنوع حالاته النفسية . وقد عبر عن الطبيعة فى الغروب ، وعبر عنها مختنقة ، ومحملة بالصراع ، وعبر عن سحبها القلقة ، المثقلة بالعواصف والدموع ، أو الممزقة مثل الأشخاص الذين تحيط بهم . . ذلك هو دور الطبيعة فى أعمال ديلاكروا : أن تتغنى بوجود الإنسان ، وأن تتجاوب مع أغرب أحداث كيانه ومع العواصف التى تهب تحت سماء عقله الواسعة . .

ومن هنا يمكن القول بأن ديلاكروا هو طليعة التأثيريين ، فيما يتعلق بالمناظر الطبيعية . لا لأنه توغل فى أضواء الأرض فحسب ، وإنما بفضل أسلوبه وتكنيك اللمسة المتكسرة ، الذى أدخله ابتداء من لوحة « مذبحة شيو » ، ووصل إلى التمكن منه فى لوحاته عن الحيوانات . وكم من مصور يدين له بأنه كان المعطية الأولى لأعماله . . وعنوان كتاب پول سينياك (Paul Signac) « من ديلاكروا إلى التأثيرية الجديدة » دليل آخر على هذا الاعتراف . ويقول فيه المؤلف : « لنعترف بفضل عبقرية أوجين ديلاكروا العليا والواضحة . . فقد وضع لنا قواعد الألوان ، والخط ، والتكوين . . . »

وإذا كانت جماعة التأثيريين الجدد تبحث عن أقصى ما يمكن الوصول إليه من ضوء ولون ، فقد سبقهم ديلاكروا بصيحته عندما قال: « إن الرمادى هو عدو كل الألوان ! » كما أنه اكتشف ومارس تفتيت اللمسة بغية الوصول إلى مزيد من الحيوية والنضارة . لكنه لم يكن يهتم باللون فحسب ، وإنما بكل اللوحة وبمداها . فالويل فى نظره للوحة التى لاتعبر عن أبعد مما تحمله . .

وتعدى ديلاكروا القشور السطحية للظواهر والانعاكسات : فقد أدرك وشرح كيف أن العنصر الأساسى فى اللوحة ليس الضوء ، وإنما الإنسان — بكل ما يحمل فى داخله من مشاعر ومتناقضات . ولم يكن ديلاكروا طليعيًّا فى عالم

التكنيك فحسب ، وإنما فى الرؤى أيضاً . فى الفقرة التالية نراه يتحدث وكأنه يستعين بأسلوب لوسيان كوتو (Lucien Couteau) المعاصر لنا : « منذ لحظات كنت أرى آنسات زرقاً وصفراً وخضراً يلعبن على الحشائش بمحاذاة النهر . إن منظر هذه الفراشات ، التى هى ليست فراشات فى الواقع ، ولو أن أجسامهن شديدة الشبه بالفراش ، وأجنحتهن ترفرف كالجراد ، وهن لسن بالجراد — هذا المنظر قد دفعنى إلى التأمل فى مدى تنوع الطبيعة وثرائها اللانهائى . فهى منطقية مع نفسها دائماً مختلفة دائماً . . فهى تضفى أكثر الأشكال تنويعاً على العنصر الواحد . . »

أما أسلوب ديلاكروا فى تصوير الأشخاص ، فكان هو أيضاً على نقيض المتبع آنذاك ، إذ لم يكن يكتفى بالتعبير عن الشكل الخارجى أو عن الشبه ، وإنما كان يتوغل فى أعماق الشخص ليظهر ذاتيته وليعبر عن مشاعره الدفينة . . أى أنه كان يغوص فيما للإنسان من أبعاد وغموض . .

وهذا التوغل فى الأعماق ، لم يكن ديلاكروا يمارسه مع البشر فحسب ، وإنما كان يطبقه فى دراساته على الحيوانات ، ولا أدل على مدى سيطرته وتمكنه من التعبير عنها من مجموعة الخيول التى صورها . . تلك الخيول الشامخة ، أو الصاهلة ، أو الجامحة مع الريح ، أو المفزوعة من الرعد .. أو تلك التى تخرج من صراعها مع البحر ، أو تتعارك غاضبة . . وكلها خيول تمر بمختلف الحالات النفسية وتدل على مدى تجاوبه معها وإحساسه بها . ولم يكن ديلاكروا ينظر إلى الحيوانات على أنها عنصر يمكن تصويره ، وإنما كان يحبها ويميل إليها ، ويتحاور معها فى صمت عميق . . وكثيراً ما كتب يقول : « كم أميل إلى الحيوانات ! » . . . « كم تهزنى هذه المخلوقات ! » . . . « كم من تنوعات قد حبتها بها الطبيعة ، سواء فى فطرتها أو فى أشكالها التى لا أكف عن دراستها ! »

وفى الواقع لم يكف ديلاكروا عن الذهاب إلى حديقة الحيوان ليدرس عن قرب ويتفرس أى حركة خفية ، وأى تعبير لئيم ، وليراقب مختلف التركيبات اللونية بصفة خاصة . وظل طوال حياته يدرس ويلاحظ ويتأمل عن قرب . ومن هذه الملاحظات ، ما كتبه سنة ١٨٥٥ — وكان فى السابعة والخمسين من عمره! :

« لقد لاحظت عموماً أن اللون الفاتح الذى يكسو أسفل البطن والأقدام يتداخل مع بقية الجلد بنعومة أكثر مما أفعل . . إننى أبالغ فى اللون الأبيض . . »

وقربته ملكة الملاحظة هذه من مجال العلماء فى عصره — وإن لم يكن على صلة مباشرة بهم . فإذا كان العالم سويدنبرج (Swedenborg) قد قال فى نظريته عن الطبيعة : « إن كل عضو يتكون من خلايا متجانسة ، ومن كل متكامل ، مكون من أجزاء متشابهة : أى أن الرئة تتكون من عدد من الرئات الصغيرة ، والكبد من عدد من الأكباد الصغيرة » وهكذا ، فإن ديلاكروا كان قد سبق له ملاحظة هذه الحقيقة . وبخاصة عندما كان يقف تحت شجرة الأرو المعمرة المعروفة باسم « شجرة إنتان » ، فكان يدرك أن أفرع الشجرة هى نفسها عبارة عن شجيرات صغيرة متكاملة ، تحمل نفس خصائص الشجرة الكبيرة .

أما ديلاكروا كمصور للموضوعات الدينية ، فيقول عنه جوبان (Joubin) إنه ربما كان المصور الدينى الوحيد فى القرن التاسع عشر . لكن ، يجب ألا نخطئ الحكم على صلة ديلاكروا بالدين . فقد نشأ فى عصر الإمبراطورية ، وفى مجتمع مبتعد عن الدين ، كما كان مولعاً بقراءة فولتير (Voltaire) وديدرو (Diderot) وباسكال (Pascal) . لذلك كان يرفض الاقتناع بالإيمان وبالعقائد والشعائر . ولم ينظر إلى الدين ويتأثر به إلا من وجهة النظر الفنية البحتة . ولم ير فى الكنيسة إلا ذلك الجانب الفخم ، الذى يربط الاحتفالات بالموسيقى وبالألوان . وتختلف تعبيراته عن الربط بين الجانب الفنى — سواء التشكيلى أو الموسيقى — فى الدين . ومنها قوله : « مازلت أذكر حماسى عندما كنت أصور فى كنيسة سان دنيس دىسان سكريمان وكنت أنصت إلى موسيقى القداس . . وكانت سعادتى مزدوجة فى أيام الآحاد بالذات . . فكنت أصور بحماس أكبر » .

وسواء كانت اللوحات الدينية التى صورها نتيجة « طلبيات » أو نابعة من اختياره ، فإن ديلاكروا كان يلجأ إلى الإنجيل مثلما كان يلجأ إلى مجموعة ألف ليلة وليلة . أى ليس بدافع تدينه أو إيمانه ، وإنما لأن ذلك الكتاب السماوى كان يحتوى على رؤى خيالية واسعة ، تفيض بالآلام وبالآفاق . . مما دفعه إلى القول : « يالها من إمكانيات رائعة تلك الموضوعات الدينية ! » وهكذا ظلت عبادته

الوحيدة هى فن التصوير . اويقول بودلير عن ذلك بحق : « إنه الوحيد فى عصرنا الكافر الذى عبر عن لوحات دينية غير فارغة أو باردة مثل أعمال المسابقات ، وغير مدعية أو صوفية أو حديثة المسيحية مثل كل فلاسفة الفن الذين يحولون الدين إلى علم متجمد ، ويعتقدون أنهم يملكون رموز وتقاليد التراث الأولى ليلعبوا على الوتر الدينى » .

ومن البديهى أن لوحات ديلاكروا الدينية لم تكن فارغة أو باردة ، فقد كان يضيف إليها — مثل بقية لوحاته — جزءاً من نفسه .

وكانت رغبته فى الخلق والتعبير تدفعه إلى الاستعانة بمختلف أنواع المعطيات الخارجية التى تتفق ومعطياته الذاتية ، لكى يصل إلى بلورة كاملة لما يشعر به . وإعداده لوحة « وفاة سردنابال » من الأمثلة الواضحة على كيفية استعانته بالمعطيات الخارجية والذاتية . ومن المعروف أن موضوع هذه اللوحة مستوحى من إحدى مسرحيات الشاعر بايرون (Byron) . لكن التكوين الذى استعان به ديلاكروا لم يرد فى المسرحية . فى المسرحية نجد أن الملك سردنابال (Sardanapale) قد هرب بعيداً فى أثناء اشتعال النيران فى قصره وتدميرها لكل محتوياته ، وفى أثناء قتل جواريه بناء على أوامره . أما فى اللوحة فنجد سردنابال مضطجعاً على فراشه وكأنه « يستمتع » بما يدور حوله من اغتيالات وحرائق .. وفى كتاب يحكى عن طفولة ديلاكروا نجد كيف استعان الفنان فيما بعد بحادثة وقعت له . فقد كتب موريس بوييه (Maurice Boyé) يقول : «كانت مدينة مرسيليا موبوءة بالناموس . لذلك كان من الضرورى وضع « ناموسية» على النوافذ وعلى الأسرة . وذات مساء ، وبغير حيطة ، تركت الخادمة الطفل الصغير ديلاكروا فى حجرته . فأمسك بالشمعة وأحرق طرف الناموسية . وراح يتأمل اللهب وهو يلتهم الناموسية دون أن يطلب النجدة . وظل مضطجعاً على فراشه يتأمل . . لكن اللهب امتد إلى الستائر وإلى المرتبة والملايات ، ومنها إلى قميص الطفل أوجين الذى انتبه على لسعات النار وأخذ يصرخ ! وقد ظل طوال حياته محتفظاً على ذراعه بآثار هذه الحروق » .

ولعل إضافة هذا الحدث إلى ما استوحاه من المسرحية أقوى تأثيراً مما لو كان

صور الملك بعيداً عن مأساته. أو هو على الأقل يدفع من يشاهد اللوحة إلى مزيد من التساؤلات حول نفسية هذا الملك ومعاناته ، وحول مصيره . وذلك ما كان ديلاكروا يبحث عنه دائماً : ألا تتوقف اللوحة عندما تحمله ، وإنما تنقل المتفرج إلى آفاق أوسع من إطارها . .

وهنا قد يتساءل البعض : ألا بد من مساهمة كل هذه العناصر والمعطيات لكى تصل اللوحة إلى قمة نضجها ؟ ويجيب ديلاكروا بنعم . بل يضيف رأياً آخر وهو يكتب فى يومياته عام ١٨٥٠ قائلا :

« يجب أن يكون الفنان جريئاً جداً . . أن يفقد الوعى بقيوده وينطلق ، ليكون كل ما يمكنه أن يكونه » . .

الانطلاق . .

أن ينطلق الفنان بعد حصوله على كل ما يمكنه الوصول إليه من معرفة ومران . وهذا هو ما طلبه من نفسه ومن كل فنان يقترب من عالم الخلق . . أن ينسى قيوده ويترك نفسه تنساب بحيوية ، مدفوعة بتلك القوى المنطلقة ليمكنه التقاط الإشعاعات والخطوط الكائنة فى فراغ الكون ، ليجسدها ويعطيها شكلا مرئيًّا ومتكاملا . . وقد كان يرثى لكل أولئك الذين يعملون بهدوء وبرود . فكل ما يفعلونه هادئ وبارد ، ولا يضع المتفرج إلا فى حالة هدوء وبرود . . ولم يكن ديلاكروا يكتفى بالعمل فى حالة انطلاق فحسب ، وإنما كان يريد نقل هذا الإحساس إلى المتفرج نفسه . .

ومع بداية عام ١٨٤٥ بدأ شبح الموت يطارده . فبخلاف أهله وأقاربه ، ولاسيما أخوه شارل ، بدأ أصدقاؤه ينزوون .. ومنهم جريكو (Géricault) وشوبان (Chopin) فدفعته هذه المواكب الجنائزية ، بالإضافة إلى صحته المعتلة ، والأحقاد التى يكنها له زملاؤه ، وكل ما عاناه هو من خيبة أمل دفعه كل ذلك إلى مزيد من الانعزال وإلى الابتعاد عن المجال السياسى ، وإلى مزيد من التركيز على فنه . وإذ كان عام ١٨٤٨ على الأبواب ، بدأت ترتفع علامة استفهام كبرى فى ذهنه : هل سيتجنبه نظام الحكم الجديد لأنه كان يحصل على طلبات وامتيازات من نظام الحكم السابق ؟

لكن مخاوفه بدأت تهدأ وراحت الحياة تأخذ مجراها الطبيعي . وذلك بفضل أصدقائه المتمتعين بالسلطة . . وحاول ديلاكروا تجاهل ما يحدث فى العاصمة ويبتعد عنها وإن كان مقيماً بها . .

وبمواصلته العمل بتدفق وانطلاق ، راحت ألوانه تتغير . فأصبحت أقل بريقاً ولمعاناً ، ولم تعد تخطئ أبداً . . وكأنها أوتار لاتعزف إلا الألحان التى يريدها أن تعزفها ٠ وكانت الموضوعات التى يغترف منها بلا حدود . وقد كتب فى يومياته عام ١٨٥٦ يقول : « فيما يتعلق بالموضوعات المحددة والمعدة للتنفيذ ، فإن لدى من العمل ما يكفى لحياة شخصين.. أما فيمايتعلق بالمشروعات الأخرى ، أى المادة التى تشغل العقل والأيدى ، فلدى ما يكفى أربعمائة عام . . » !

وانهالت الطلبات على ديلاكروا . . انهالت عليه كما لم تنهل من قبل ، وكأنه بدعة جديدة اكتشفوها حديثاً . . لكن مما يؤسف له أن هذه السعادة التى راحت تغمره أتت متأخرة . . فقد كانت أشبه ما تكون بالتقاليع . . فبعد أن احتقروه وجافوه راحوا يثرونه !

ولكن ، سواء كان ديلاكروا ثريا أو متغافلا ممن حوله . فإن مسيرته المتصاعدة والثابتة كانت تتجه إلى كل المرتفعات وهى تحقق آماله . . وهذا أقرب مثل لما قاله ألفريد دى موسيه (Alfred de Musset) عن حياة الفنان . فعلى حد قوله : « إن حياة الفنان هى تحقيق الأحلام . . وأكبر الفنانين هم الذين عبروا عن أحلامهم بكل قواهم وبلا أى تغيير . . »

لكن ديلاكروا تعدى أحلامه ، وتعدى نفسه . . فمن هاو صغير أصبح زعيم مدرسة ، ومن عشب نحيل أصبح شجرة ضخمة ، تنبئ أغصانها الوارفة برجفة التأثيريين ومشتقاتها . .

* * *

كاتب : ند لكبار المفكرين

إذا ماتساءلنا هل ديلاكروا مصور حقًّا ؟ فربما كانت الإجابة المنطلقة هى أنه أكبر مصور منذ وقته حتى يومنا هذا . أما إذا تساءلنا هل ديلاكروا كاتب ؟ فكم من علامة استفهام واندهاش سترتفع ، ولايسعنا الإجابة عنها إلا بأنه واحد من كبار الكتاب .

وفى الواقع أن الأعمال الكتابية لأوجين ديلاكروا تكفى وحدها لشغل رف كامل فى المكتبة ، كما أنها تكفى لمجد إنسان لم يقف حياته إلا للكتابة . وتشتمل أعماله المكتوبة على : مراسلات عامة ، وتقع فى خمسة أجزاء ؛ ويوميات مكونة من ألف وخمسمائة صفحة وتعد وحدها على حد قول جوبان (Joubin) « عملا أساسيًّا فى الفن الفرنسى » ، وتقع فى ثلاثة أجزاء ؛ ومقالات أدبية تضم آراءه فى الفن وانطباعاته وتأملاته ؛ إلى جانب عدة أبحاث عن مشاهير الفنانين ، وتقع فى جزأين . بالإضافة إلى عدة قصص ومسرحية ، وقصائد من الشعر — وذلك بخلاف عدة كشاكيل وأبحاث وخطابات مازالت مجرد مخطوطات ، وهى تعادل ما تقدم تقريباً .

كان ديلاكروا شديد الصلة بالحياة . فضوليًّا ونهماً إلى إدراك مظاهرها . وانعكس صراعه الدائم فى كتاباته مثلما انعكس فى صوره . ولم تكن ازدواجية شخصيته أقل وضوحاً . وهو من المنتمين إلى مفهوم بودلير (Baudelaire) فى التحذلق . فكان يرى إلى الكمال فى كل شىء — سواء فى مظهره أو فى كل ما يعمله . وأجاد استخدام الفرشاة والقلم بنفس السهولة . ولم يكن تمكنه من الكلمة أقل مكانة من تمكنه من اللون . فكانت لديه عشرون طريقة مختلفة ينطق بها قول : « سيدى العزيز » . وهذه الاختلافات فى النطق تعطى الأذن الحساسة تنوعاً غريباً من التعبيرات والمشاعر.

وتنقل ديلاكروا من « الباليته » إلى المكتب بنفس الإلحاح الذاتى وبنفس الوضوح والرغبة . وعلى الرغم من أنه كان من المحافظين تجاه المجتمع ، ومن غير المعتقدين فى أى تقدم ، ومؤمناً بأن كل شىء يتكرر وأنه لايوجد جديد — فإن وقفه من المجال الفنى كان على النقيض من ذلك . فلم يكن هناك أى عشب صغير لايثير نظرته الملونة ، ولم يمر يوم دون أن يجد فى أبسط الجرائد فكرة جديرة بأن يعلق عليها . ومن هنا كانت ملاحظته من « أنه يجب على الإنسان دائما أن يقرأ والقلم فى يده » . إذ أن كتابة الأفكار تعنى تعميقها . وكتابتها دون خشية الخطأ أو التناقض . وتلك هى نصيحته لنفسه وللآخرين : « إن أى إنسان ذا قيمة يود كتابة أفكاره عن الفنون ، عليه أن يكتبها فور شعوره بها وألا يخشى

التناقض . فسوف يحصل على نتيجة أفضل من توارد أفكاره ، وإن كانت متناقضة ، بدلا من وضعها فى إطار عمل منسوج ومضبوط ومنمق ، لم يلفت انتباهه إليه سوى الشكل ! »

وفى الحقيقة أن كتابات ديلاكروا تحتوى على متناقضات جمة . لكنها جميعاً مفيدة أو كاشفة عن شىء ما . وقد ظل حائراً بين رغبته فى التعبير عن نفسه بالتصوير أو بالكتابة . وكم من مرة تصارع هذان المجالان فى ذهنه . وفى عام ١٨٤٤ كتب إلى حبيبته مدام دى فورجيه (Mme. de Forget) يقول :

« أخيراً . . لقد خمد صراع التصوير والكتابة فى نفسى ! كان لابد لأحدهما أن ينتصر على الآخر . وقد انتصر التصوير » .

ثم يستمر ديلاكروا فى نفس الخطاب قائلا : « لقد تخليت عن الكتابة فى الوقت الذى بدأت أتعلق بها تماماً . . لذلك تخليت عنها » .

لكنه سرعان ما تراجع عن هذا التخلى وتعهد بأن يكون بمثابة النفير المعلن عمن يقومون بأعمال جليلة . وقد كان آخر مقال كتبه — تمشياً مع هذا التعهد — عن الفنان شارليه (Charlet) بتاريخ أول يوليو سنة ١٨٦٢ — أى قبل وفاته بعام . أما إذا اضطر أحياناً إلى الاختيار بين التصوير أو الكتابة ، فكثيراً ما اختار وفقاً لحالته الصحية . وتسويغه لهذا الاختيار هو أنه لكى يصور لابد أن يكون بكامل قواه . أما لكى يكتب فلم تكن صحته ذات أهمية ضرورية . فالأفكار تأتيه وهو يعانى من المرض . أما لكى يقف أمام اللوحة ، فالأمر يختلف — لاسيما أن معظم لوحاته كبيرة الحجم .

وفى الواقع أن المسألة لم تكن تتعلق بالاختيار فقط ، فلكى يكتب ديلاكروا أو يصور كان دائماً بحاجة إلى كثير من العناصر والموضوعات ، وإلى الاستعانة بكل المعطيات الممكنة لكى يصل إلى مثله العليا فى التعبير . لذلك يمكن القول بأن البوتقة التى كانت تنصهر فيها كل هذه العناصر ، كانت فذّة بلاشك . وقد تجاذبته الفنون منذ صباه ؛ لذلك شب ممزقاً بين مظاهرها المختلفة ، لايعرف مع أى منها يجد التجاوب التام . وكانت روحه القلقة ، المكتئبة ، لاتجد الأصداء

إلا فى المجالات الفنية ، مما دفعه إلى التصارع مع الزمن المحدد، الذى يتطلب مزيداً من الاختيار والتحديد . .

وإذا كان قد حاول اختيار إمكانياته مع كل الفنون ، من الموسيقى والنحت إلى الأدب والتصوير ، بأشكالها المختلفة ، فإن الكتابة والتصوير قد ظلا القطبين اللذين راح يتأرجح بينهما ، ولم يستطع التحديد أكثر من ذلك :

وفى مجال الأدب — الذى هو موضوع هذه النقطة من البحث — نجد أن ديلاكروا قد مارس كل الأشكال الأدبية ، ومنها : الشعر ، والقصة ، والمسرحية والأبحاث . لكن عندما بدأ يدرس التصوير عند جيران (Guérin) ، وانهمك فيه ، قل إنتاجه الأدبى بوضوح . فارتفعت شكواه إلى صديقه پيرون (Piron) : « أين تلك الأيام التى كانت ريشتى النضرة كخيالى تنساق فيها على الورق نثراً وشعراً . . » وانتابه القلق . . فقد أدرك أنه لم يصل بعد إلى ما يبتغيه ، سواء بعثوره على أسلوب أو على شكل التعبير ، فى حين أن رغبته فى الوصول إلى قوة التعبير بالكلمة تدفعه إلى الأنين والتمنى : « آه لو استطعت أن أصور . . وأن أصور بالكلمة » ! ولم تكن هذه التأوهات تدل على استسلامه بقدر ماتدل على اغترابه وعلى رغبته الصادقة والمحمومة فى أن يصور ويعرض صوره ، وفى أن يكتب ويطبع كتبا . فكل ما كان يرغب فيه حقيقة هو وأن يعيش بداخل الآخرين . .

وربما كانت هذه الرغبة انعكاساً لتلك الحمى السائدة آنذاك . فعلى حد قول سانت بوف (Sainte—Beuve) : « إن الحمى التى انتابت أمثال رنيه (René) وأمثال شاتوبريان (Chateaubriand) فى عصرنا هذا هى أن يصبحوا شعراء أو أن يموتوا ! » ولم يحد ديلاكروا عن هذه الموجة من الشبان المتطلعين إلى الشاعرية والشاعرين بالضياع ، لكنه يختلف عنهم فى نقطة جوهرية ، هى : أنه لم يفكر فى الموت قط . لكن ذلك لم يمنعه من التناقض فيما يقوله أو يفعله فبعد أن كان يتندر بتلك الأيام التى كانت تنساب فيها ريشته نثراً وشعراً كتب إلى نفس الصديق يقول : « أكتب الشعر بصعوبة . إننى متوحش . . إذ أحاول إدخال الكلمات بالشاكوش فى أشعارى المعقدة » ! . .

وبرغم تناقض هذا القول مع ما سبقه منذ ثلاث سنوات ، فإن ديلاكروا

لم يكف عن الصراع لكتابة أشعار مقفاة أو غير مقفاة — لكن بأسلوبه هو .
وظل طوال حياته يشعر بنوع من التمزق والحنين إلى الشعر . . فكم من مرة كتب في يومياته يقول بمختلف التعبيرات : « لماذا لست شاعراً ؟ . . كم أود أن أكون شاعراً لأرى كل شيء إلهاماً . . »

لم تكن رغبته في كتابة القصة بهذا الإلحاح أو الوضوح . وقد حاول في بداية حياته الفنية كتابة القصة . لكن فكرة قيامه بعمل طويل ومترابط كانت تفزعه وتشل حركته . وكأنه يتفق هنا مع الشاعر لافونتين (La Fontaine) في القول بأن « الأعمال الطويلة تخيفني ! » ولو أن رغبته في كتابة قصة طويلة تلوح من حين إلى آخر في يومياته .

أما الأشكال الأدبية التي مارسها بالفعل فهي المقالات والأبحاث التي نشرها في جريدة « مونيتور » و « مجلة العالمين » و « بلوتارك فرنسية » — وذلك مع استمراره في كتابة المراسلات واليوميات . لكنه ظل حتى عام ١٨٥٠ متردداً في اختيار المجال الأدبي الذي يتفق حقيقة وإمكانية تعبيره بالكلمة . وظل يحلم ويتطلع إلى كتابة عمله الأدبي . فلم تكن المسألة في نظره هي مجرد ربط الأفكار بعضها ببعض ؛ لأنه كان يرى ضرورة ملاحظة ومتابعة تخطيط ما لكي لاتتداخل الأفكار وتتشابك . وذلك على عكس اللوحة التي يمكن أن يراها الإنسان إجمالا في نظرة واحدة . أما الكتابة فهي لاتدرك إجمالا ، ولاحتى بالصفحة أو بالجملة ، وإنما بالكلمة .. وكلمة كلمة. . مما دفعه إلى القول بأنه «لابد من قوة خارقة لكي يستطيع الكاتب الإلمام بكل أجزاء عمله وإتمامه بلباقة وبمعرفة خلال مراحل تطوره التي لاتأتي إلا تباعاً » .

وتمضي أعوام ثلاثة ، وديلاكروا لايزال يلاحظ ويقارن بين ملكتيه ، معترفاً بإمكانياته وبعيوبه . فقد كان يرى أن مهنة الكتابة تتطلب تركيزاً أكبر مما اعتاد في التصوير . ومع ذلك كان يكتب بسهولة . إذ في وسعه أن يملأ صفحات بأكملها دون أي شطب. . أما الذي يضيره فهو ضرورة القيام بعمل ذي حجم معين ، يضطره إلى ملاحظة أشياء متعددة في آن واحد . فهو يفتقد منهجاً ثابتاً للربط بين مختلف الأجزاء وترتيبها بنظام ، لاسيما بعد كل ما كان يجمعه مقدماً من

ملحوظات تذكره بما يجب عليه توضيحه .

وبرغم هذه المصاعب التى كانت تصادفه ، فهو لم يكف عن كتابة الملاحظات وعن تحديد الموضوعات التى تهمه أو التى يود معالجتها . ولا يوجد أفضل من متابعته يوماً بعد يوم وهو يدون فى يومياته مراحل كتابته لأحد المقالات :

الجمعة ٦ مايو : أمضى ديلاكروا يومه فى إعداد حقائبه اللازمة للذهاب إلى شانروزيه . فأخذ معدات ضخمة من « التوال » والألوان ، برغم معرفته يقيناً أن ذلك المقال « اللعين » الذى يجب عليه كتابته عن پوسان (Poussin) سيجعله يصرف النظر عن التصوير .

الأحد ٨ مايو : « حاولت طوال اليوم إعداد مقال پوسان ، إنى واثق من أنه لاسبيل إلى إتمامه إلا بعدم التفكير بتاتاً فى التصوير حتى أفرغ منه » .

الثلاثاء ١٠ مايو : « أتصارع فى الصباح من پوسان . . أحياناً أود قذف كل شىء بعيداً . . وأحياناً أعمل فيه بحماس شديد. وهذا لم يكن سيئاً بالنسبة لذلك المقال المسكين .فبعد أن رتبت النقاط الأساسية التى سأكتب عنها ، على أوراق كبيرة وبوضوح ، مع ترك مسافات كافية بين كل نقطة وأخرى ، خرجت ظهراً وأنا مسرور من نفسى ومن شجاعتى فى إعداد مقالى » .

الخميس ١٢ مايو : « عملت طويلا فى المقال اللعين . كتبت كل ما أود أن أقوله ، وبقدر استطاعتى ، بالقلم الرصاص على أوراق كبيرة . أميل إلى الاعتقاد بأن طريقة پسكال (Pascal) فى كتابة كل فكرة منفصلة وعلى قطعة صغيرة من الورق ليست فكرة سيئة — وبخاصة فى مثل حالتى ، حيث لا أجد الوسيلة لتعلم مهنة الكتابة . وهكذا تصبح كل المواد مجمعة ومقسمة أمام عينى كورق الكوتشينة . فيكون ترتيبها أسهل وأوضح » .

الجمعة ١٣ مايو : « حاولت العمل فى المقال . وبعد كتابة بضعة أسطر أريد وضعها فى بداية الجزء الأول (لأنى أريد كتابة المقال على جزأين ، الجزء الأول عن حياة پوسان ، والجزء الثانى تحليل لموهبته وأعماله) شعرت بالتعب . فلم أفعل سوى بعض القراءات والنوم طوال اليوم » .

السبت ١٤ مايو : « عملت طويلا هذا الصباح لتحضير الملحوظات الخاصة بالجزء التاريخى من حياة پوسان . . وقلما انسقت فى مثل هذا العمل بهمة واضحة . إذ عادة ما أنفر بشدة . وأياً ما كان الحال ، فأنا أواصل عملى وأرجو أن أتمه قريباً » .

الثلاثاء ٢٤ مايو : « عملت طوال الصباح فى تكويم الأوراق بعضها على بعض ، أو مندفعاً بحماس شديد » .

الأربعاء ٢٥ ما يو : « يوم عمل كامل . أكاد أغرق . انتهيت من التجميع وبدأت أكتب . أرجو أن أوفق فى هذه المهمة . أكتب بجوار النافذة تحت شمس جعلتنى أنزل الستائر — بعد أن أمضيت يوماً متعباً » .

الأحد ٢٩ مايو : « انقضت هذه الأيام بسرعة ، بين العمل والخروج . لكن الخروج أقل بسبب الأمطار الهاطلة منذ يومين أو ثلاثة . أحياناً أريد قذف پوسان من النافذة ، وأحياناً أعمل فيه بغضب أو بشىء من العقل! » .

الثلاثاء ٣١ مايو : « لم أغادر غرفتى . مضيت يومى فى كتابة المقال : كتبت ونقلت كثيراً . واصلت نفس العمل بعد العشاء » .

الأحد ٥ يونيو : « مضت الأيام الأخيرة بنفس النظام . عملت وأنهيت المقال تقريباً » .

الثلاثاء ٧ يونيو : « أنهيت المقال » .

الأحد ٢٦ يونيو : « تم نشر مقال پوسان هذا الصباح » .

الجمعة ٨ يوليو : « تناولت العشاء عند ڤيرون (Véron) ، وكنت قابلته منذ أيام فى الميدان . وهنأنى على مقالى عن پوسان . لقد حصلت على عدد كبير من التهانى بهذه المناسبة حتى الآن ، لكن هل يعوضنى ذلك عن المتاعب التى عانيتها فى كتابته ؟ » . .

شهر من العمل والكفاح والمثابرة .

وهنا يحق لديلاكروا أن يقول مع داڤيد كوبرفليد (David Copperfield) إنه لم يكن يعتقد ، وهو يقرأ الكتب ، أنها تحتاج إلى كل هذا الجهد لكتابتها . . إن قراءتها مهمة صعبة أحياناً . . أما كتابتها ، فهى عملية لها سحرها ! . إن هذا

السحر – سحر المعاناة الذى يعكسه الصراع والسبق مع الذات – هو الذى كان يبهر ديلاكروا ويغريه بالقيام بهذا الجهد الكبير ، وبأن يكافح فى « مهنة الكلام » ، كما كان يقول عن فن الكتابة !

ثم بقى حلمه الكبير : قاموس الفنون الجميلة .

عندما خرج أوجين الشاب بعد زيارته متحف نابليون كان قد عثر على طريقه كمصور . وفى أثناء قراءته للأدباء الكلاسيكيين ، كان يحلم بكتابة عمله الأدبى . وفى السادس والعشرين من أغسطس عام ١٨٢٤ كتب يقول لأول مرة : « فاتنى أن أكتب أننى أتمنى أن أعمل فيما بعد ، ما يشبه المذكرات عن فن التصوير ، حيث يمكننى التحدث عن الفوارق بين الفنون » .

وظلت هذه الفكرة تطارده طوال حياته . وأخيراً استقر رأيه على كتابة هذا العمل فى شكل قاموس . لأن كتابة القاموس « سهلة » لاتحتاج إلى مهارة الربط بين الأفكار والفقرات . كما يمكن إضافة مقالات صغيرة عن مشاهير الفنانين ، تبرز ما قدموه للفن فعلا وليس ما عملوه فى حياتهم الخاصة . وقد حبذ فكرة الأعمال ذات الفقرات القصيرة لأنها لاتتعب كاتبها ولا تتعب قارئها . وفى اختياره لهذا الشكل الأدبى – كان يتطلع إلى كل من مونتانى (Montaigne) ، الذى تميز أسلوبه بالإيقاع المتقطع ، وفولتير (Voltaire) وبيل (Bayle) ، وإلى قاموسيهما ، وإلى إديسون (Addison) وكتابه « إسبكتيتور » وهو مجموعة من الأبحاث التى تمنى اتباع نهجها . كما كان يتطلع إلى كل من سنانكور (Senancour) ومونتسكيو Montesquieu لشكل الخطابات الذى اتخذاه . وتأمل ديلاكروا هذا الشكل الأدبى الأخير ، وبحث إمكانياته . فتخيل نوعاً من الحوار . أو مقتطفات من مراسلات بين صديقين ، أحدهما حزين والآخر مرح ، وكلاهما يواجه الحياة . أو خطابات وملاحظات انتقادية ، أو خطابات فى شتى الموضوعات .

لكنه آثر القاموس ؛ « لأن القاموس ليس كتاباً عادياً . إنه أداة عمل . أداة لكتابة الكتب أو غيرها من الأبحاث . وهدفه الأساسى هو أن يعطى أو يوضح مبادئ أساسية . أن يظهر قلة التجربة ويشير إلى الطريق الذى يجب سلوكه ، أو إلى الفجوات الصعبة أو التى أتلفها الذوق » .

وكان إصراره على كتابة قاموس عن الفنون الجميلة بالذات يرجع إلى أن معظم الكتب المكتوبة عن الفنون لم يكتبها فنانون ؛ لذلك فهى ملأى بالأفكار الخاطئة ، وبالأحكام العشوائية وفقاً للمزاج أو للادعاء . كما كان شديد الإيمان بأن أى إنسان قد حصل على ثقافة تحررية يمكنه التحدث بجدارة عن أى كتاب ، إلا عن مكنونات الفنون ذاتها – فذلك لايتيسر إلا لمن مارسها فعلا .

ومن الحادى عشر من يناير سنة ١٨٥٧ ، أى منذ اليوم التالى لانتخابه عضواً بالأكاديمية ، سارع ديلاكروا إلى الاهتمام بقاموسه . فقد كان يود إنجاز عمل مفيد، ينشر من خلاله أفكاره وآراءه الفنية . وبدأ بتحديد العنوان ، فراح يختار بين العناوين التالية : « محاولة قاموس عن الفنون الجميلة » – « قاموس فلسفى صغير عن الفنون الجميلة » – «قاموس مختصر عن الفنون الجميلة» – « مقتطفات من قاموس فلسفى عن الفنون الجميلة والتصوير والنحت » .

وتمتلئ اليوميات بعد ذلك بتجميع المواد والملاحظات الطويلة والتنوعات ، والإشارات إلى مذكرات سابقة ، أى أنها تمتلئ بنوع من العمل الدائب الذى يود احتواء كل الإمكانيات فى آن واحد . وعندما أدرك أن اتساع مثل هذه المهمة يتعدى إمكانياته الذاتية الزمنية ، مع إصراره على الوصول إلى أعلى مستويات الكمال ، راح يفكر فى العمل الجماعى : فكتب يقول : « إن مثل هذا القاموس يصبح بلا نتيجة – نسبياً – إذا كان ثمرة مجهود شخصى واحد . ولاشك فى أنه سيصبح أفضل إذا كان ثمرة جهد عدة أشخاص موهوبين ، على أن يتحدث كل منهم فى مجال تخصصه فقط ودون إشراك الآخرين معه » .

ولم تكن هذه الفكرة من قبيل الأنانية ، وإنما لكى يتفادى التطويل الدارج ، ولكى يحتفظ بخاصية كل مؤلف ، مبرزاً ثمرة تجربته الذاتية . كما كان يرغب فى كتابة عمل آخر ، غير القاموس، عن علم الجمال. إذا كان يفكر فى جمع كل الملاحظات الأخرى – التى لاتنطبق أو لاتدخل فى نطاق القاموس ، ليعمل منها كتاباً متصلا ، ترتبط فقراته وأفكاره .

وما كان يعنيه بهذا الكتاب ، هو مبحث الجمال فى الحياة وفى علم الجمال . أى أنه كتاب يجتمع فيه كل ماله صلة بالإنسان . وقد تعددت الملاحظات التى تشير إلى ذلك فى يومياته . فبعد أن تأمل الإنسان الذى يفكر والإنسان الذى

لايستخدم عقله كتب يقول : « يجب عليّ أن أضع هذه الملحوظة مع متناقضات آراء الناس المتعلقة بالتعاسة ، فى فصل المآسى الضرورية » .

ونجد نفس الملاحظة تقريباً ، بعد ثلاث صفحات ، وإنما فيما يتعلق بموضوع ميكنة الريف . فكتب يقول : « يجب الاطلاع على ماسبق أن كتبته عن هذا الموضوع ، فى بداية هذا العام ، بأجندة ١٨٦٠ ، لكن بخاتمة مختلفة » .

ومما يؤسف له ، أن هذا الكتاب – مثله مثل القاموس – يرقد فى هدوء بين صفحات اليوميات . وذلك هو ما يميزها ويجعلها تنفرد فى عالم الأدب الفرنسى . فهى على حد قول أندريه جوبان (André Joubin) : « عمل فريد بما أننا لانجد له مثيلا فى كل تاريخ فننا الوطنى » .

ولعل شدة طموحه ، وعدم احتماله أية قيود ، هى التى دفعت ديلاكروا دائماً إلى الاعتراض على تحديد المجالات ، وعلى محاولته البحث عن نفسه وعن طريقه فى أكثر الاتجاهات اختلافاً . وإذا كان فن التصوير قد احتل الصدارة ، فإن شغفه بالكتابة وممارسته لها لم يقل أبداً ، فقد ظل طوال حياته يحب الكتابة . . يحبها لنفسه أولا ، وللآخرين ثانياً .

لنفسه أولا ، لأن الكتابة هى إحدى الطرق التى يرشد بها الإنسان نفسه ، ويصحح أخطاءه ، ويصبح إنساناً أفضل . أو على حد تعبير ديلاكروا وهو يتحدث عن اليوميات قائلا فى أول صفحة : « إننى أكتبها لنفسى فقط . لذلك أرجو أن أكون صادقاً . أو على الأقل ذلك هو ما أرجوه لكى أصبح إنساناً أفضل » .

ثم للآخرين ، لأنه كان قد فكر فعلا فى الأجيال القادمة . إذ أن تخليد كل الأشياء التى أحبها إنسان ما هى تحية جميلة لصداقته .

وتكمن أهمية اليوميات – فى نظر ديلاكروا – فى أن كل العظماء الذين أعجب بهم كانت لهم يومياتهم : فولتير (Voltaire) كان يدوّن أفكاره ، وقد شهد سكرتيره بذلك . بسكال (Pascal) ترك الدليل على كتابته يومياته فى كتابه المسمى « الأفكار » ، وهى مواد مجمعة لعمل ما . فحاول ديلاكروا أن يبنى كيانه بيده لتمجده الأجيال التالية . فترك تلك الوثيقة الإنسانية والفنية والجمالية ، التى تعد « إحدى قمم الفكر الإنسانى » على حد قول لافلان (Lavelan) فى كتابه عن

« تاريخ الفن » . لذلك يجب النظر إلى أعمال ديلاكروا من الناحية الإنسانية العميقة . .

وقد تولى ديلاكروا كتابة اليوميات على مرتين . ابتداء من الثالث من شهر سبتمبر عام ١٨٢٢ ، حتى الخامس من شهر أكتوبر عام ١٨٢٤ . أى لمدة عامين . ثم ابتداء من التاسع عشر من شهر يناير ١٨٤٧ حتى الثانى والعشرين من شهر يونيو عام ١٨٦٣ . أى لمدة ستة عشر عاماً تقريباً . لذلك تمثل اليوميات جزأين مختلفين شكلا وموضوعاً . غير أن الصمت الذى يفصل بينهما ، والذى يمتد حوالى ثلاثة وعشرين عاماً ، يسمح بإدراك مدى تطور الفنان ومدى اتجاه فكره من رومانسيته الخاصة إلى كلاسيكيته الخاصة . وكلاسيكيته خاصة به ولاشك فى هذا فالحيوية التى أدخلها فى عالم الفن ترجع إليه وإلى رؤيته الذاتية .

وبانجذابه مثل فتيان العصر ، نحو الشعور بالضياع ثم نحو النار المتأججة فى أعماقه ، يعكس ديلاكروا صورة الرومانسى البحت فى الجزء الأول من اليوميات . فهو يكتب كل انفعالاته العاطفية ، واكتشافاته الفنية ، واختياره لأنداده ، بنفس الشغف والانطلاق . ويستمر هذا الحال حتى فترة تصويره لوحة « مذبحة شيو » . فتبدأ اليوميات فى الابتعاد عن تلك الانفعالات الغرامية الصبيانية ، أو التأملات المدرسية التى كانت تستحوذ عليه حتى ذلك الحين . وسرعان ما ينغمس فى العمل كلية ليرضى تلك الأعماق السوداء التى بداخله .

أما الجزء الثانى من اليوميات ، فهو يختلف تماماً عن الجزء الأول — وإن كان لنفس الإنسان . ويقول بيير ديه (Pierre Daix) عن هذا الجزء الثانى : « إنها يوميات متذمرة ، غاضبة على الدنيا وعلى خط سيرها ، فلا يوجد بها أى منبع للسعادة سوى العمل المتواصل » .

وأهم ما يميز الجزء الثانى هو ظاهرة التأمل ، والفكر الناضج بفضل التجربة وممارسة الحياة . وقد احتلت هذه المميزات مكان روح هائمة ، شابة ، وغارقة فى الأحلام . فكم من أحداث وثورات مضت . . وكم من اكتشافات حدثت فى حياته منذ كان فى السادسة والعشرين حتى وصل إلى التاسعة والأربعين . . بل كم من آمال خابت ! فراح يتجه إلى مزيد من الوحدة ، وإلى مزيد من الانعزال عن

العالم الخارجى . واعتمد على نوع من الحوار الحزين ، الصامت ، طوال أعوامه الباقية . .

حوار حزين ، بلا شك ، لكن بأروع معانى هذه الكلمة ، لأنه حزن خلاق . .

وفى الجزء الثانى كما فى الجزء الأول ، يواصل ديلاكروا مراقبة نفسه ، وإلقاء الأضواء على أكثر جوانبها غموضاً . . فكان يحيط نفسه بمذكرات السنوات السابقة . وكلما كانت هذه المذكرات قريبة من تاريخ اللحظة الحاضرة، لاحظ فيها ندرة تلك الشكوى الدائبة من الملل والفراغ ، اللذين كان يشعر بهما فيما مضى .

ولم يكن يراقب نفسه فحسب ، وإنما كان مستمراً فى إضافة الأفكار الجديدة إلى أفكاره القديمة ، وإن تناقضت معها . فكان يعيد قراءة يوميات سابقة ويسجل على بعض ما كتبه فيها حينذاك ملاحظات جديدة ، اكتسبها نتيجة للتجارب التى مرت به منذ تلك الأيام التى كتب فيها تأملاته القديمة . وكان يسجل أحياناً تلك الملاحظة التى يقول فيها : « إننى أضيف هذه الملاحظة ، اليوم ، بعد أن اكتسبت مزيداً من تجارب ثمانية أعوام ، منذ ذلك اليوم الذى كتبت فيه تلك التأملات » .

إن السعادة التى كان يشعر بها وهو يقرأ أفكاره السابقة ، أو الإشارة إلى ما عمله فى هذا اليوم أو ذاك ، ومن قابل فى الطريق ، أو أين ذهب ، كل هذه الملاحظات كانت تعطيه إحساساً بالندم على أن وقتاً قد فات دون أن يكتب انطباعاته . إن التنوعات التى عبر بها عن هذا الندم أكثر من مرة مؤثرة فى بساطتها وفى صدقها . وكثيراً ماقال : « لم أكتب منذ السادس عشر وأنا غاضب من ذلك . فقد كان فى وسعى أن أدون أشياء هامة ومختلفة » . أو « لقد مرت عدة أيام دون أن أكتب . وإنى آسف على ذلك » . أو « لماذا أهملت هذه العملية التى لاتكلفنى شيئاً فى أن أكتب من حين إلى آخر ما يقع فى حياتى من أحداث ، وبخاصة ما يدور فى عقلى ! » .

وتكمن الأهمية التى يضفيها على كتاباته هذه فى أنها تثبت جزءاً مما يمر بسرعة من أحداث اليوم الواحد . أو على حد قوله : « يبدولى أن هذه الأوراق المتطايرة والمكتوبة بعدم اكتراث هى كل ما يتبقى من حياتى وهى تمر وتنقضى » .

وأبرز ما يتضح كلما توغلنا فى اليوميات ، ذلك العدد الهائل من المقالات التى كان يزمع كتابتها ، وعدد الأفكار التى كان يرغب فى توسيعها . مثال ذلك : البحث الذى كان يريد كتابته عن ليوناردو دافنشى (Leonardo da vinci) وهو بحث فى غاية الأهمية والغرابة من كثرة ما كان سيظهره من أوجه شبه بينه وبين دافنشى ، حتى فيما يتعلق بالمسائل الحربية . أو مثلا ذلك البحث الخاص بتدريس الرسم الذى كان يود طبعه . والذى كان ينوى تضمينه دراسات من الطبيعة ومن الأساتذة الكبار ، ودراسات لمختلف أنواع الحيوانات ، والتشريح والمناظر الطبيعية ، وأعمالا للقدماء وكل هذه الدراسات مصورة بالفتوغرافيا . وهذا دليل آخر على مدى اهتمامه بتلك الآلة وخدمتها للفن . كما كان يفكر فى جمع كل اللوحات الليتوفراغية التى رسمها عن أعمال والتر سكوت (Walter Scott) ، وبايرون ، وجوتة (Goethe) وشكسبير (Shakespeare) ، فى ألبومات مختلفة .

وإلى جانب كل هذه المشاريع الكثيرة ، التى تمثل الجانب الأدبى والفكرى لدى ديلاكروا ، وبخلاف الجانب التحليلى الذى يكشف عن نفسيته ، أو الذى يفصح عن اكتشافاته التشكيلية والتكنيكية ، تحتوى اليوميات أيضاً على بعض الملاحظات اليومية الدارجة . فقد كتب مثلا بعض الملاحظات الدالة على أفضل الطرق لصنع القهوة أو على ميزة الخل ، وبخاصة النوع المعروف باسم «بوهارنيه» ، أو بعض الوصفات الطبية أو المتعلقة بالنظافة اليومية ، مثل إضافة عروق الأبسنت لمنع العتة من الصوف . كما تحتوى على بعض العناوين والمواصفات الخاصة بموديلاته . كأن يقول :

« سيدونى (Sidonie) : جميلة عامة . لكن تفاصيلها سيئة .

ماريا (Maria) شقراء . ولها رأس جينون (Junon) الاثنتان تقطنان شارع دى رول رقم ١٦ » .

هل كان ديلاكروا قلقاً من أجل مثل هذه الملاحظات ، ويتسائل عن مصير يومياته باهتمام ؟ إن العبارة التالية تؤكد ذلك . فهو يقول [١] : « لاشك أن فى مثل هذه المذكرات المكتوبة بسرعة ، كثيراً من التفاصيل التى أود ألاتبقى

(١) من الملاحظ أن هذه هى أول مرة يهتم فيها ديلاكروا بمصير يومياته .

فيها فيما بعد. إن التفاصيل الدارجة لاتفسر ببساطة . لذلك من الطبيعى أن أخشى استعمالها فيما بعد . فقد كتبتها بلاعناية » .

ويبقى جانب تجب الإشارة إليه ، هو : الفقرات المنقولة فى اليوميات . فهى ملأى بالمقتطفات المنقولة من مختلف الأعمال . ويتفاوت حجمها من جملة إلى عشرات الصفحات . وهى ليست لكبار الأدباء مثل هومير Homère وغيره فحسب ، وإنما هى منقولة حتى من بعض الفنانين الذين كان يجدهم أقل شأناً أو مبالغين ، مثل دوماس (Dumas) أوجورج صاند(G. Sand) وبلزاك(Balzac) لكنه جانب شديد الأهمية ، إذ تفسره الفقرة التالية ، المنقولة من كتاب « السجون» للمؤلف الإيطالى سلفيو بلليكو (Silvio Pellico) ، حيث يقول : « هناك أكثر من كتاب عزيز لدى ، ومع ذلك فقلما بحثت فى الكتاب لذاته ، وإنما أبحث عن نفسى من خلاله » .

وإذا نظرنا إلى كل المقتطفات الموجودة باليوميات من وجهة النظر هذه ، فإنها تكشف بعمق عن أبعاد خفية فى تلك الروح الغريبة ، الدائمة البحث عن نفسها من خلال الآخرين. فهى لاتتجاوب تقريباً إلا فى الارتفاعات الرائعة للخلق الإنسانى . ولم يبالغ كلود روجيه ماركس (Claude Roger - Marx) عندما كتب يقول : « إن يوميات ديلاكروا يجب أن تكون إنجيل كل فنان » .

وبخلاف هذا المونولوج الخالد ، فقد كانت لديلاكروا محادثاته الثنائية . ويتسع نطاق مراسلاته ابتداء من رسائله إلى خادمته المتواضعة، ذات القلب الكبير ، حتى الوزراء الحاكمين . لكنها كانت تجد أصداء أوسع وتجاوب أكبر مع صديقاته ، وخاصة مع المفضلات منهن . وإذا كانت اليوميات والمقالات تمثل الجانب الحازم أو الأكاديمى فى كتاباته وتأملاته ، فإنه يبدو فى رسائله لين الأسلوب متيقظ الروح ، بل الأغرب من ذلك : أنه يبدو مرح الطبع ! فكم من خطاب مازال يحتفظ بين سطوره بالضحكات التى ينقلها إلى القارئ . .

ويظهر ديلاكروا من خلال هذه الرسائل ، التى تحصى بالمئات والمرسلة إلى شتى الشخصيات ، شديد المعرفة باللغة الفرنسية المستقاة من المنابع الكلاسيكية . وذلك نتيجة متابعته الدائمة للأدباء، سواء الكلاسيكيين أو المعاصرين كما أنها تفصح عن

جانب آخر ، يميزها ، هو : التنوع المذهل للموضوعات التى تناولها فيها . فهى على خلاف اليوميات ، لم تتوقف أبداً . فمنذ بدأت عام ١٨٠٤ بأول خطاب كتبه إلى أخيه ، استمرت متتالية حتى توفى عام ١٨٦٣ .

وتتكشف حياة ديلاكروا من خلال هذه الوريقات المكتوبة تلقائياً . . فهى تعكس انفعالاته ، وتحركاته ، وطموحه ، وأحزانه ، وبساطته المتواضعة ، وفهمه فى العمل ، وبخاصة حبه العميق لفن التصوير . وتعكسها بحيوية مهما حاول الاحتفاظ بصرامته . فقد كان مولعاً بكل مجالات التجاوب الإنسانى . ومجال المراسلات يكشف فيه الإنسان عن نفسه بالرغم عنه .

وما نستشفه من مراسلاته : مرحلة شباب صعبة ، حرجة وحزينة ، وحياة ملأى بالأعمال والسعادة والأحزان. ومرحلة شيخوخة مليئة بالحنين والسخرية تعتصرها مرارة عدم توافق الواقع من الأحلام . .

وإذا كان ديلاكروا كثير الترديد لعبارة « الأسلوب هو الإنسان » ، فقد كان خير من طبقها فى حياته . إذ أن تتبع أسلوبه عن كثب يظهر مختلف حالاته النفسية . فهو أسلوب شديد التنوع ، ويحتوى على نفس القدر من المتناقضات التى يحتوى عليها ديلاكروا . ومنذ أولى خطاباته ، نرى أن العاطفة سباقة لديه على العقل ، وأن حماسه الشديد يكاد يلامس السذاجة أحياناً . ويعد أول خطاب كتبه لأخيه ، وهو فى السادسة ، من أوضح الأمثلة ، حيث يقول :

« عزيزى هنرى .

« إننى أحبك من كل قلبى . . وأفكر فيك فى كل لحظة . . أريد رؤيتك لأربت عليك . . عد سريعاً لتسعدنا جميعاً » .

وقد احتفظ ديلاكروا دائماً بوضوح التعبير ، وبقدرته على قول الأشياء مباشرة وببساطة . لكن ذلك لم يمنعه من القلق فى بعض الأحيان مما يعترى جمله من تعقيدات فى التركيب . فى خطاباته كما فى كل شىء فى حياته ، يراقب نفسه باستمرار . فكان يلاحظ أن أسلوبه ليس أدبياً بالقدر الذى يتمناه ، وأنه تشوبه موجة الحذلقة التى تثير أحزانه . . فقد كان يخشى ألا يكون طبيعياً .

وهنا يقترب ديلاكروا من الكاتب سينانكور (Senancour) عندما كان

يتساءل عن أى الأساليب يتخذ ؟ ثم يقرر : « لاأسلوب . سأكتب كما أتحدث دون أن أفكر فى ذلك . وإلا لما كتبت أبداً » . وسرعان ما يتخذ ديلاكروا نفس القرار ، فيقول : « إننى أميل دائماً إلى كتابة كل ما يمر بذهنى ، كما لو أننى أتكلم » .

ويترك ديلاكروا نفسه على سجيتها . .

فنلاحظ أولا نفس الانطلاق والحماس ، ونفس العنف الذى يتصارع فى نفسه ، بل نفس المبالغة الخيالية فى التعبير . كأن يقول : « وأخيراً . . ماذا أقول لك ؟ كنت غاضباً إلى درجة أنه لو كان تحت تصرفى رعد العاصفة لحطمت به البيت » .

كما كان شديد التأثر بالأسلوب الأدبى للقرن السابق له . لذلك كان يتدخل مباشرة فيما يكتب ، بتعليقات صغيرة ، تزيد من حيوية وطبيعية كتاباته . مثال : « أنفى يتساقط » ، أو « أكتب إليك وأنا جالس فى أحضان وسائد المقعد الوثير » ، أوعندما كان يكتب من إحدى غرف الدير الذى ينام فيه ، وعن الغموض الذى يحيط به ، أيام إقامته بمقاطعة فالمونت : « حاذر ياصديقى . . إن الكلام الآن بدأ يأخذ شكل الروايات . . » ثم يضيف بعد بضعة أسطر : « إننى أراك ترتجف من هنا » .

ومع بداية دراساته المنتظمة ، بدأت شكواه بسبب ضيق الوقت . فقد كان يخيل إليه فيما مضى أن الأشهر تتوالى بهدوء ، وتأخذ مكانها على التوالى دون أن تصيبه بالدوار . أما فى تلك الفترة فلم يعد يرى فى الصيف إلا الشتاء التالى ، ولايرى فى الشتاء إلا قدوم الصيف . . لكن ذلك لم يمنع تدفق مشاعره نحو أصدقائه . فهم الأشخاص الوحيدون الذين يتجاوب معهم إنسانياً — ولاسيما أن والدته قد توفيت ، وشقيقته كانت جافة الطبع ، وأشقاءه كانوا غارقين فى مشاغل الحياة . ويبدى مدى تعلقه بأصدقائه بتعبيرات مختلفة ، منها ما كان يردده إلى صديقه بريبه (Pierret) قائلا : « ارسل لى خطاباً آخر وامض ليلتك محاولا أن تجعله طويلا . . طويلا . . واذهب إلى محل الورق واطلب من صاحبه أن يصنع لك ورقاً نحيفاً خفيفاً لتضع مزيداً من الصفحات فى خطابك » أو : « ستكون سعادتى أكبر لو ضيقت السطور

أكثر مما فعلت أنا ، وأن تقول لى وتقول عالماً من الأشياء من قلبك » .

ومع مثل هذا الاندفاع العاطفى والتلقائى ، كان ديلاكروا يسقط أحياناً على بعض التعبيرات الدارجة ، مثال : « هناك نهاية لكل شيء » ، إلخ لكن الذى كان يعجبه آنذاك هو اللعب الساذج أو المدرسى بالألفاظ . .

وبرغم اتساع معرفته باللغة الفرنسية ومفرداتها وحيلها ، كانت رغبته النهمه فى التعبير أوسع من معرفته هذه ؛ لذلك كان يلجأ إلى كل اللغات التى يعرفها ليعبر تلقائياً كما تأتيه الأفكار ، وكأنه لايريد قطعها . فكم من جملة كتبها فى خطاباته باللاتينية والإيطالية والإنجليزية . وإذا كان هذا الخلط فى اللغات يرجع أحياناً إلى الموضوع الذى يتحدث عنه ، فإن المكان أو الأحداث أيضاً كان لها تأثيرها على أسلوبه. فعندما كان يصف فترة الحجر الصحى التى أمضاها فى بلدة طولون وهو عائد من المغرب ، كتب لصديقه بييريه (Pierret) يقول : «وهناك المنظر الرائع الممتد أمامى للمدافن التى تتسع لدفن كل من يموتون من الملل أو من الطاعون . . وقطعة الأثاث الوحيدة التى تحتل الصدارة هى مائدة من الحجر لتشريح المتوفين » .

أو عندما كتب لجورج صاند (G. Sand) فى أثناء ثورة ١٨٤٨ : «كم من أحداث مضت فى أيام قليلة ! . . لقد أخذت من الوقت للرد على أحسن وأحن خطاب أكثر مما أخذوا لقلب نظام الحكم ! »

أوعندما كتب لمدام دى فورجيه (de Forget) قائلا : « إذا أمكننى الإفلات من هنا فسأرحل قريباً وأصل إليك كالقذيفة . . »

ومع الوقت أصبح أسلوب ديلاكروا — المحب للكمال — يميل إلى الفصاحة ، وتظهر فيه الأبحاث اللغوية ، تلك الأبحاث التى كانت تدفعه إلى الرجوع إلى أصول الكلمة وإلى متابعة تطورها المعاصر .

واليوميات مليئة بمثل هذه الملاحظات الصغيرة والأبحاث اللغوية التى لم يكف عن تدوينها . وعلى الرغم من أن اليوميات تحتوى على نفس النبضات التى فى المراسلات ، فإن لها أسلوبها المميز عامة . فهى تتميز بالأسلوب المحدد ، التلغرافى ، الذى يبدو وكأنه اسكتش من الطبيعة . . فكم من شخصيات وصفها شكلا وموضوعاً فى بضع كلمات ، وكم من منظر ما زال يحتفظ بذبذباته

الصامتة فى أثناء الليل الذى يصفه .

ونفس هذا الأسلوب الذى يبدو وكأنه كتب لمجرد التذكرة ، يستخدمه أحياناً فيما يقوم به من نقد فنى . فعندما يتحدث عن إحدى لوحات كوربيه (Courbet) مثلا ، يقول : « النول ، المغزل ، رائع . الرداء ، المقعد ، ثقيلان وبلاحيوية » .

وقد طغى حبه الواسع وتعلقه بالإنسانية إلى درجة جعلته يصف الأشياء الجامدة بصفات الإنسان ، ولاسيما فن التصوير . فإذا كانت باريس«تعرق وتبكى» فى يومياته ، فإن الألوان قد حظيت بأوصاف أكثر إنسانية ، مثال « الأصفر الجذاب أو الساحر » ، و«البنى الجميل » ، و « الأخضر الحيوى الساخن » ، و « الأبيض الحزين » . .

أما الطابع الملفت للنظر فى أسلوب اليوميات ، فهو تنوع الأشكال المختلفة المستخدمة . فأحياناً يتحدث ديلاكروا إلى نفسه وكأنه شخصان ، أحدهما أكبر من الثانى . كقوله : « عندما تكتشف أحد عيوبك ، فاجمع شجاعتك واختصر طريقك لتصلح هذا العيب بدلا من أن تخفيه » .

وهذا الأسلوب أكثر استخداماً فى الجزء الأول من اليوميات . وأحياناً أخرى يعطى الإحساس بأنه يتحدث بصوت عال ، متساءلا : « أين اللوحة الصغيرة التى رسمتها من الطبيعة ؟ أعتقد أننى سلمتها إلى النجار ليشدها من جديد . . »

ولم يصب أسلوبه نوعاً من الفخامة إلا عندما راح يفكر فى الأجيال القادمة ، وفى الأعمال التى يود كتابتها . فبدأ يستخدم صيغة الجمع « نحن » . . إلى جانب بعض الاصطلاحات الطنانة أو الشديدة الفصاحة .

بقى أجمل جانب فى أسلوب هذه اليوميات ، الذى لم يظهر إلا متأخراً ، ذلك هو أسلوب الوصف التأثيرى ، مما أكسبه شيئاً من الاستمرار فى المكان والزمان . . مثال : « إننى أستمتع فى هذه اللحظات بالذات بلذة رائعة . . فأنا فى حديقة ابن عمى ، أستمع إلى أجراس تسعدنى ، وأشعر بأن جزءا من السعادة التى تعترينى وأنا أسمعها يرجع إلى أنها تذكرنى بأجراس بلجيكا . . إن هذا الاستمتاع يتكون إذن فى نفس الوقت ، من الوضع الذى أنا فيه ومما أتذكره » .

وبخلاف كل ما تحتوى عليه اليوميات من أفكار وأجنة لأعمال لم تتم ، فإنها تحتوى على عمل آخر ، مهيأ لأن يقطف منها . . ولعل ديلاكروا لم يدرك وجوده : ذلك هو أفكاره ، وأقواله المأثورة وحكمه . .

وليس من المبالغة فى شىء أن يوضع هذا الفنان المتأجج الذكاء ، الخصب الإنتاج ، فى مستوى متقارب من بسكال (Pascal) ولابروبير (La Bruyère) أو لاروشفوكو (La Rochefoucauld) . . إذ أن هذه الأفكار والأقوال التى كتبها ديلاكروا ، الذى لم تكن الكتابة مهنته ، والذى أمضى حياته فى التصوير أكثر مما فى الكتابة ، تبهر بدقتها وبعمقها . والأضواء المنبعثة من هذه الومضات تضىء بعض غموض تلك النفس التى اكتسبت تجاربها خلال محن قاسية . . ومن هذه الأقوال :

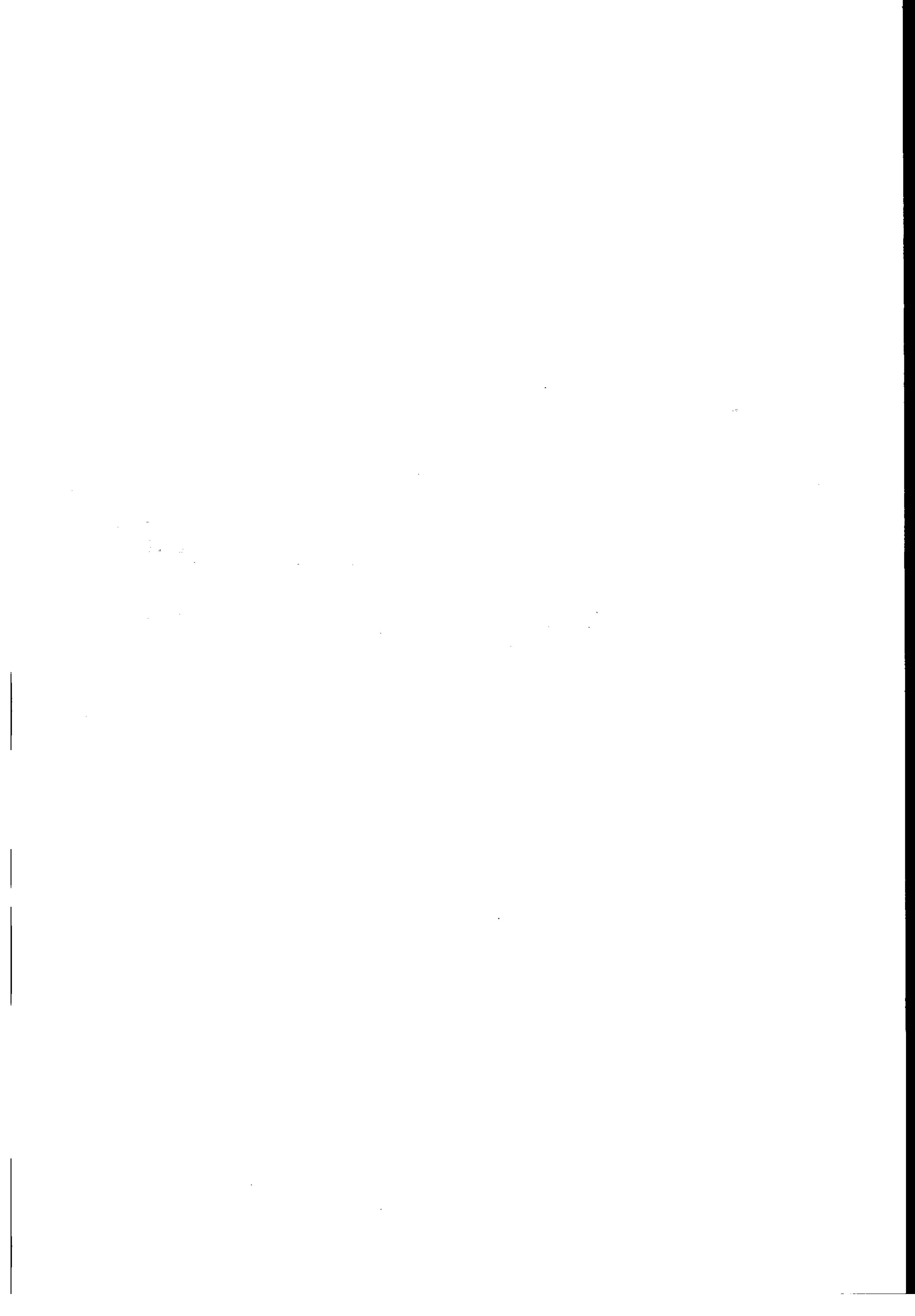
- الخيالات التى أخلقها بتصورى هى أكثر الأشياء واقعية بالنسبة لى ، أما الباقى فهى رمال متحركة .
- إننى دائماً سعيد أو تعس حتى النهاية .
- دائما كنت أرى الزمن شديد الطول .
- من المؤسف أن الخبرة لاتأتى إلا عندما تذوى القوة !
- الذكاء يظل أرضاً بوراً عند معظم الرجال . .
- أغلبية البشر تتكون من تعساء محرومين من أساسيات الحياة .
- العظماء مجددون عادة .
- الشباب يتطلع إلى كل شىء أمامه . . ذلك هو السبب فى أنه دائم القلق والبلبلة .
- الحقراء لهم إجابة عن كل شىء ، ولا يندهشون لأى شى .
- لاتعمل إلا ما يجب عمله .
- تجلد إزاء انطباعك الأول ، وحافظ على رباطة جأشك .
- إذا واليت الاعتناء بذهنك فلابد له من أن ينجلى ذات يوم . .
- الصراحة وعدم المواربة هى احترام الإنسان لنفسه .
- اعمل لكى لاتتألم . .



رأس قط
(ألوان مائية) متحف اللوفر



حصان فزع من العاصفة (١٨٢٤) بودابست . متحف الفنون الجميلة



- تعود تنظيم الأفكار هو الطريق الوحيد إلى السعادة .
- إن وجود اهتمام واحد وثابت فى الحياة كفيل بتنظيم باقى الحياة : إذ أن كل شىء يدور حول ذلك الاهتمام .
- إننا نصاب بالفزع عندما نرى كتلة الجهل والغباء التى تتسلط على سطح الكرة الأرضية . .
- الطبيعة غريبة . . فهى دائمة التشابه ومبهمة إلى الأبد .
- العاطفة تصنع المعجزات .
- السر فى عدم الشعور بالملل هو أن تكون لديك أفكار تشغلك .
- بلا جرأة ، وبجرأة متطرفة ، لا يوجد جمال .
- لا بد من عزيمة شديدة الجرأة لكى يجرؤ الإنسان أن يكون هو نفسه .
- الجمال لا يمكن وزنه بالموازين . .
- لا توجد قواعد للعقول الخلاقة : إنها لأولئك الذين ليس لديهم سوى الحرفة التى يتعلمونها .
- لا يمكننا الإعجاب بشىء دون أن نشعر بالندم .
- كل شىء يمضى . . ونحن أيضاً . .
- الحقيقة هى أجمل وأندر ما فى الوجود . .
- سر السعادة ليس فى امتلاك الأشياء وإنما فى الاستمتاع بها .
- الفلسفة الحقيقية يجب أن تتلخص فى الاستمتاع بكل شىء .
- الخير فى غاية البساطة . .
- لا أعتقد فى ذلك المخلوق الصغير المسمى « روح » والذى يمنحوننا إياه .
- الله موجود فينا . .

* * *

ناقد : تأثيرى ومتحيز . .

كتب كلود روجيه ماركس (Claude Roger - Marx) يقول : « إذا كان كل فنان عظيم يقلق ، فذلك لأنه يصعب وضعه فى خانة ما ، كما أنه غير قابل للقياس بغيره ، لأنه ملهم ومختار من الله ، وفريد فى الوجود . »

أوجين ديلاكروا

وليس فى الواقع بين هؤلاء العظماء من هو أصعب فى تقييمه وفى تحديد مكانته كناقد مثل ديلاكروا ، إذ أن أحكامه متنوعة مثل الألوان التى يستخدمها . ونقده سواء فى الأدب أوفى الموسيقى أو التصوير يعد متاهة من التأملات . . لكنها ليست متاهات معقدة ، إنما يقودها القلب والعقل معاً . .

وينتمى ديلاكروا أساساً إلى النقاد التأثيريين ، نظراً لأنه كان ضد أية قواعد أو مناهج تقيد انطلاقته . فكان يكتفى بتدوين ذلك اللقاء الفورى والساذج الذى يتم بينه وبين العمل الذى يقرؤه أو يسمعه أو يراه . . مسجلا انطباعاته الذاتية بطريقة واضحة وبسيطة ، وإن أدت إلى تناقضه مع ما سبق أن قاله . ومن هنا يمكن التقريب بينه وبين مونتانى (Moutaigne) ، الذى كتب يقول فى الفصل الخاص بالكتب إنه « غير قادر على اتباع منهج محدد ، وإنه لن يكتب سوى الانطباعات التى تركتها الكتب فى نفسه». كما يمكن التقريب بين ديلاكروا وأندريه جيد (André Gide) — الذى جاء من بعده بأعوام طويلة — والذى لم يكن يجد فى الكتب إلا حجة ليعبر من خلا لها عن أفكاره الشخصية .

ولم يتبع ديلاكروا أى توجيه آخر سوى مشاعره الشخصية ، دون أن يشك لحظة فى أنه من الممكن أن يخطئ : لأنه يثق فى صواب رأيه . ومن هنا يمكن اعتباره أوضح نموذج للناقد وفقاً لتعريف شارل موراس Charles Manrras . كما يمكن تقريبه من ڤولتير (Voltaire) ، الذى كان دور النقد عنده عبارة عن استكشاف ونشر ومساندة . ومهما كانت أوجه الشبه متعددة بين ديلاكروا وبعض الأدباء أو المفكرين ، فإن أوضح تقارب كان بينه وبين بودلير (Baudelaire) . فقد كان يرى أن أفضل أنواع النقد هو النقد الحيوى التلقائى ، وليس النقد البارد المحسوب ، الذى يزعم شرح كل شيء بلاغضب وبلاحب ، متجرداً بكل بساطة من أى نوع من الحرارة . وكان ديلاكروا ينساق منذ شبابه فى النقد المتحيز الحيوى والهادف ، أى النقد من وجهة نظر متعصبة — لكن بهدف فتح مزيد من الآفاق . . ولم يكن يعنى أنه دائم الصواب . .

ويعتمد نقد ديلاكروا — عادة — على فتح مزيد من الآفاق ، وإن أدى ذلك إلى صراعه الدائم مع الناس . فقد كان يرى أنه من الطبيعى أن ينتقد الناس

ما لايحبونه أو ما يحبون . على أن يكون النقد منطقياً دائماً ومدفوعاً بالكراهية أو بالحب . وبخلاف بعض الاستثناءات ، كثيراً ما سوغ تأييده أو هجومه . غير أن هذه الاستثناءات تكشف عن موقفه الحقيقى من الأنداد ومن المجتمع . .

وفى مجال الأدب كما فى أى مجال فنى آخر ، كان يعلق أهمية كبرى على تضافر كل العناصر ، لكى يصل العمل إلى نوع من الوحدة والقوة المباشرة التأثير . ونظراً لميله الشديد إلى الأدباء الكلاسيكيين كان يتذوق أعمال معاصريه بشىء من التعصب ، غير أن هذا الميل لم يكن السبب الوحيد ، فكان يبحث دون جدوى عن بساطة التعبير ، لكنه لايجد من حوله سوى استرسال فى الوصف وفى التفاصيل . لذلك كتب يقول : « إن الاسترسال فى عملية الوصف المنتشرة فى الأعمال المعاصرة هى علامة عقم : فمما لاشك فيه أن وصف الثياب وخارج الأشياء أسهل كثيراً من المتابعة الدقيقة لتطور الشخصيات ومن تصوير العواطف الدفينة » .

فهذه الطريقة المتبعة فى وصف كل شىء ، لاتترك مجالا مفتوحاً للقارئ لكى يتوغل فى العمل الفنى وفى المساهمة فى تكوينه . فهى لاتسىء إلى العمل نفسه فحسب ، وإنما تسىء إلى تطلع القارئ وخياله . لذلك كان ديلاكروا يدين التصوير المنمنم للشخصيات التى لاتصور نفسها بأفعالها . مما دفعه إلى كتابة : « أن هذا الخلط الذى تدفعه الفنون إلى أقصى حد بين الحقيقة المتطرفة والمشاعر والطباع والمواقف ، يعطى نماذج خاطئة . لأنه لايوجد أسخف وأشد خطأً من الشخصيات المنمقة المكونة من كتلة واحدة » .

ومع ذلك كان يعطى من أدانهم حقهم فى بعض الأحيان . فهو يعترف بأن هناك فقرات جيدة فى الأعمال التى سبق له الحكم عليها . فرواية « أورسول ميرويه لدوماس (Dumas) « بها جوانب كثيرة صادقة » . و« يوميات بالسمو » لبلزاك (Balzac) « تعطيك أحياناً الرغبة فى أن تقذف بها من النافذة ، وأحياناً أخرى يجذبك الفضول طوال ليلة بأكملها . . فتجذبك فقرات لاتملك إلا الإعجاب بحيويتها ، وبذلك الخيال الذى تحتوى عليه ، والذى يدفعك إلى تقدير مؤلفها » . أما عن جورج صاند (G. Sand) فقد كتب يقول : « إن لديها موهبة كبيرة بلا شك . لكنها لاتدرك ماهو أفضل الأشكال بالنسبة لها — شأنها فى ذلك شأن معظم الأدباء . .

هل أنا أقسو عليها ؟ . . إننى أحبها ، لكن ذلك لايمنعنى من القول بأن أعمالها لن تخلد مع الزمن ، إذ ينقصها الذوق السليم » .

وكثيراً ما اعتمد ديلاكروا فى نقده على مقارنة الأدباء بعضهم ببعض أو بالقدماء — عاملا بنظريته القائلة بأن كل شىء نسبى . فيقول مثلا : « إذا قارنا دوماس (Dumas) بفيرون (Véron) ، فإنه يبدو رجلا عظيماً . ولا أشك فى أن ذلك هو رأيه أيضاً . لكن ، ما هى قيمة دوماس وكل ما يكتبه اليوم بمقارنته مع عبقرى مثل فولتير (Voltaire) ؟ » .

ومثلما كان ديلاكروا ضد كل ما يسميه الحشو والثرثرة والتطويل شكلا وموضوعاً ، بلا أى رابط أو أى نظام وبلا تحفظ ودون مراعاة لإحساس القارئ ، كان أيضاً يعلق أهمية كبرى على الدفعة الأولى والفكرة الأساسية . أى على ذلك الجنين الذى يبدو أنه يحتوى على الجزء الإلهى فى العمل ، وعلى الإحساس الأول وعلى الوحدة الإجمالية فى العمل . ذلك لأن أهم هدف للعمل الفنى هو ما يعبر عنه فى تكامله .

بقى تحديد موقفه الحقيقى من معاصريه . فإذا كان قد استطاع ببصيرته الواعية أن يدرك أهمية ستندال (Stendhal) فى الوقت الذى كان مجهولا فيه ، فإن ذلك ليس إلا نقطة أخرى إلى جانبه . لكن ما هو الدافع الدفين وراء عدم الموافقة — لكى لا نقول « وراء الكراهية » التى يكنها لمعظم معاصريه ، وبخاصة الكبار منهم ؟ لنترك جدلا كلا من دوماس وجورج صاند ولامرتين (Lamartine) . . ولكن ماذا عن بلزاك وفيكتور هيجو ؟ هل كان ستندال هو الشخص الوحيد الذى يتجاوب معه ؟ هل يرجع هذا الموقف إلى الدور السياسى الذى يلعبه كل من بلزاك وهيجو؟ ذلك الدور الذى رفض ديلاكروا أن يعيشه ، غير مقتنع بأن الفنان يمكنه الاحتفاظ بمجالاته الخلاقة فى نفس الوقت الذى يهتم فيه بحياة عامة الشعب مما دفعه إلى أن يطلق عليهم بكل سخرية « المصلحون الأدعياء » ؟ أم أن موقفه هذا يرجع إلى ما رآه عن حق من أنهم مدفوعون إلى الكتابة بمبلغ كذا للصفحة ، وأنهم بذلك يطبعون النقود بالمجلدات التى يكومونها ؟ أم ترى كان يضع عمله الأدبى — الذى لم يكتبه — كمثل أعلى ، وإذ لم يجد أى تجاوب بين ما يقرؤه للآخرين وما فى مخيلته راح يدين ويرفض ؟

ومهما كانت أعماله الفنية وحياته لاتزال نصف مبهمة ، إذ يقف بعضها فى النور والبعض الآخر فى الظلام ، فإنه من الواضح أن موقفه هذا — مهما احتوى من متناقضات أو مواربة — كان مدفوعاً مما عاناه هو من إخفاق فى المشاركة فى أحداث عصره السياسية ، ومن رفضه المحدد للثورة ولكل ما تقوم به من إنجازات . .

وفى الموسيقى كما فى الأدب ، كان نقد ديلاكروا مدفوعاً بالتحيز الشديد الوضوح . وعملا بما كان يؤمن به من أن سر المهنة لايتضح للشخص إلا من خلال الممارسة المستمرة ، كان كثير القراءة ، وكثير الاستماع إلى الموسيقى ، إلى جانب دوامه على الرسم والتصوير . فكان يحضر معظم الحفلات الموسيقية فى عصره ، ولم يكن يحضرها وهو جالس فى اللوج مع علية القوم ، وإنما كان يجلس فى الصالة وبجوار المؤلف إذا كان موجوداً .

ولم يخف تفضيله موسيقى موزار (Mozart) — الذى كان يدافع عنه بشراسة ، ولإعجابه الشديد بشخص وبموسيقى بجانينى (Paganini) وبمهارته التى تعد تعجيزاً لكل العازفين المهرة . كما كانت صداقته لشوبان (Chopin) بلا حدود . فكان نقده هؤلاء تأييداً مستمراً وتلقائياً وله ما يسوغه . وكم من مرة تولى الدفاع عنهم ، وكشف عن مقدرتهم ومكانتهم للناس . ولا أحد ينكر أن ديلاكروا كان سباقاً فى اعترافه بقيمة شوبان مثلما كان سباقاً فى اعترافه بقيمة ستندال (Stendhal) ، وأنه قد سبق الأجيال التالية بحكمه وبكشفه عن مكانتهما التى احتلاها فى التاريخ .

وتحتوى اليوميات على الكثير من المقارنات والتعليقات والتأملات التى يبين بعضها أن صحته هى التى كانت الدافع الأول فيما كتبه . ومنها : « ذهبت مساء إلى أوبرا « لوكرتشيا بورجيا» (Lucrecia Borgia) ؛ تسليت من البداية حتى النهاية أكثر من تلك الليلة حينما شاهدت أوبرا« تشنرنتولا» (Cenerentola) . إن الموسيقى والممثلين والديكور والملابس قد لفتت نظرى . فأنصفت مؤلفها دونيزتى (Donizetti) هذا المساء . وكأننى أتصرف مثل كل البشر عندما لايعترفون بقيمة الفنان إلا بعد وفاته . فكلهم غير منصف للمواهب المعاصرة ».

وبعد شهر كتب يقول : « فى ذلك المساء أنصفت دونيزتى عندما شاهدت « لوكرتشيا » ، وندمت على قسوتى تجاهه . أما اليوم فقد بدا لى أنه كان مجرد طنين غير مفيد . وذلك بسبب تعبى ومرضى يومذاك . إذ أنه لا الموضوع ولا العواطف — فيما عدا القطعة الحماسية ، جديرة بالذكر ، إن الحليات تحتل مكان الصدارة فى هذه الموسيقى . . إننى أسميها موسيقى حسية فقط . وقد كُتبت بحساب لمجرد مداعبة الآذان » .

وإذا كان ديلاكروا قد غير رأيه وناقض فكره فى فترة شهر واحد ، فإن هذه مسألة ذوق وظروف — إن أردنا ! لكن مايلفت النظر فى هذا النقد هى تلك الجملة التى يقول فيها حرفاً : « إنهم دائماً غير منصفين للمواهب المعاصرة » !

وهنا يصعب منع التقريب بين هذا القول وبين موقفه بالنسبة لبرليوز (Berlioz) . فهو موقف غير قائم على التحفظ والكراهية فحسب ، وإنما قد بلغ حد السباب . وهذا العداء يثير عدة تساؤلات — ولاسيما أنه صادر من ذلك الإنسان الذى ظل طوال حياته يطالب كل الفنانين بالجرأة فى التعبير ، بل يدفعهم إلى هذه الجرأة ، ويطلب من كل واحد منهم أن يضيف نفسه إلى النفوس التى سبقته ، وأن يظهر كل ما هو جديد فيما لم يروه . .

فهل ترجع مثل هذه الكراهية إلى أن برليوز قد أدار ظهره للقواعد التقليدية؟ وديلاكروا نفسه ، ما الذى فعله مع القواعد الكلاسيكية والتكوين الهرمى وكل ما هو تقليدى فى فن التصوير ؟

هل يجوز القول بأنه كان يستبيح لنفسه ما لا يستبيحه للآخرين ؟

هل تمكن الإشارة إلى نوع من المنافسة بين مؤلف موسيقى « إدانة فاوست» ومصور « فاوست » فى تلك الليتوغرافيات المملوءة بالحيوية ؟ ولا تعد مسرحية « فاوست » هى العمل الوحيد الذى استوحاه كل منهما . فقد نال برليوز جائزة روما الكبرى عن مقطوعته الموسيقية المسماة « أغنية سردنابال » . وذلك فى الوقت الذى تعرض فيه ديلاكروا إلى النقد والسخرية على اللوحة التى صورها عن نفس الموضوع . .

وإذا ما كانت المنافسة — إن وجدت — هى السبب ، فإنه يمكن إضافة أن

برليوز لم يكن محدداً فى مجال الموسيقى فحسب ، وإنما كان يمد اتساع مجال تعبيره إلى الأدب أيضاً ، إذ كان يعد من الأدباء الشديدى السخرية والمرح . وقد قام بتحرير « باب الموسيقى » مدة طويلة فى جريدة « جورنال دى ديبا » .

أو أن هذه الكراهية ترجع إلى اختلاف آرائهما السياسية ؟

لعل هذا هو الأرجح أيضاً فقد كان برليوز مؤيداً للثورة وللحركات التقدمية ، وقام بتأليف سمفونية اسمها« السمفونية الجنائزية والمنتصرة لثورة ١٨٤٠» . ويظهر ديلاكروا طوال اليوميات تعلقاً عميقاً بالموسيقى . فكان يتتبع عن كثب تطور الآلات ، بل راح يتمنى ذلك اليوم الذى تصل فيه الموسيقى إلى تقليد أصوات الطبيعة والعواطف . ومن المعروف فى تاريخ الموسيقى أن التعبير عن العاصفة موجود فى « السمفونية الخيالية » لبرليوز (Berlioz) . وهذه العاصفة فريدة فى مكانتها — بخلاف أى تصوير موسيقى آخر . ومع ذلك يدين ديلاكروا هذه السمفونية كما يدين باقى موسيقى برليوز . وفى الواقع ، لم يكن برليوز « يخبط أكورين » ثم يملأ الفراغ بينهما ببضع نوت ، كما كتب عنه ديلاكروا .

وأيًّا ما كان الأمر ، فمن الواضح أن ديلاكروا كان غير منصف فى حكمه على برليوز ، مثلما كان غير منصف فى حكمه على الآخرين من أنداده الحقيقيين .

ومما يلفت النظر أن ديلاكروا كان شديد الدقة فى أحكامه على الفنانين التشكيليين . ولعل أحكامه فى هذا المجال هى أكثر الأحكام صواباً . وذلك لايعنى أنه لم يغير آراءه فى الفن أو أنه لم يكن لديه تحيزاته الشديدة . ففى فن التصوير كما فى باقى الفنون ، كان لكاتب اليوميات من يفضلهم ومن يدينهم . لكن مع فارق واحد ، هو أنه كان أكثر تحكماً فى نفسه تجاه من يحكم عليهم ، وإن ظل محتفظاً بسخريته .

وليس من المبالغة القول إن حكمه إجمالاعلى من اختارهم من الفنانين المصورين هو نفس حكم التاريخ — وإن كان من بعده — فهو اختيار لتلك الصفوة من الفنانين الذين يكونون مجمع الخالقين . . ولاأوضح فى ذلك مما كتبه عن سيد الظلال والنور : « ربما اكتشفوا فيما بعد أن رامبرانت (Rembrandi)

هو أعظم وأكثر تنوعاً فى التلوين من روفائيل (Raphaël) ! . . إننى أكتب هذا الذى سيفزع كل رجال المدارس. وبرغم أنهم يفضلون مبالغته فى العظمة ، يمكننى التأكيد — دون أن يرمينى الناس بالحجارة — أن الهولاندى العظيم كان مصوراً تلقائيـّاً أكثر من تلميذ بيروجان (Pérugin) المجتهد . . »

ولايخفى ديلاكروا رأيه هذا برغم الإعجاب الشديد الذى يكنه لروفائيل . . ولم يكن نقده يكشف عن هؤلاء المصورين الذين يحددون معالم التطور الفنى كالمنارات ، أويقارنهم ، وإنما يكشف عن أى عبقرى مهما كان مستواه . وذلك فى المجال الذى كان من الممكن له أن يفصح فيه عن أنانيته — إن كانت هناك أية أنانية . فهو يتحدث عن أشخاص فى نفس مجاله ، ومن الطبيعى أن تكون هناك منافسة وتسابق . وعندما كان ديلاكروا ينتقد من جعلت منه الجماهير نده فى الفن ، يشير إلى عيوبه كما يشير إلى محاسنه . ولايوجد أدل مما كتبه عن آنجر (Ingres) عام ١٨٤١ ، ولم ينشر ، إلا فى جريدة « الطان » عام ١٨٧١ « يجب أن أتحدث عن العمل وأنسى الشخص نفسه ، إننى أعرف جيداً أن السيد آنجر Ingres يتهمنى بأننى مغرور وتافه ، وأنه يطرد تلاميذه إذا ما عرف أن لديهم أى ميل للألوان . لكننى لاأريد أن أعرف عنه شيئاً عندما أتحدث عن لوحاته . . إن الأب آنجر قد عمل قدر استطاعته لكى يكون ملوناً . لكنه يخلط التلوين مع اللون . هل لاحظت أن فى لوحة « ستراتونيس » (Stratonice) نوعاً من البذخ اللونى المتصنع ، الشديد البريق ، وأنه مع ذلك لايعطى أى إحساس باللون ؟! إنها تلمع كالمرآة . وفى وسع الواحد منا أن ينظر فيها ليحلق ذقنه ! . . وبرغم كل الألوان المستخدمة فإن الأرضية أفلتت ولم يكن بحاجة إلى ملايين الخطوط الصغيرة . ومع ذلك حاول نثر بعض الأضواء . . فوضع أضواء الشمس حيث كان يجب أن توضع ، بدقة ، وإنى لواثق من أنه سعيد بذلك ! . . إنه يعتقد أن الضوء قد خلق ليجمل ، ولا يعرف أنه موجود ليضفى الحيوية . لقد درس بعناية فائقة أقل انعكاسات الضوء على الرخام ، والحليات المذهبة ، والأقمشة . ولم ينس إلا شيئاً واحداً : الانعكاسات . نعم . . الانعكاسات . فهو لم يسمع عنها من قبل . ولايدرك أن كل شىء فى الطبيعة ليس سوى انعكاسات ، وأن

اللون ليس سوى تبادل الانعكاسات . كما أن لوحته ليس بها أى شمس أو ضوء أو هواء . فلا يبرز أى عنصر فى هذه اللوحة الجميلة ، الغريبة التفاهة . لقد اهتم بأن يكسو موضوعه بالألوان كما يكسو الطاهى الحلوى المخبوزة جيداً بالأصباغ . فقد لون الوسادة بالأحمر . ووضع قليلا من الأخضر هنا ، ومن الأزرق هناك . ثم أحمر قان هنا ، وبنفسجى فى غاية النضارة ، بجواره أزرق سماوى .. إنه متمكن من علم ترتيب الثياب . لكن الألوان التى تشوبها خضرة الموت ، الداكنة ، والتى تعلو أحد جدران رمبرانت (Rembrandt) هى أكثر ثراء من هذا الاستعراض للألوان الغامقة التى تظل منعكسة ، وباردة ، وصارخة . . لاحظ أن الصارخ دائماً بارد ! .. إنهم يعتقدون (أنداد آنجر) أنهم قد ألفوا أو على الأقل اكتشفوا الخط. أى يعتقدون أنهم يمتلكون خط التحديد الخارجى لكن خط التحديد الخارجى. يهزأ منهم ويوليهم ظهره .. انظر إلى أحد أطفال روبنز (Rubens). إنك تشعر بأنه عبارة عن قوس قزح مندمج فى انعكاسه على سطح الجلد وهو يضيئه ويتخلله ، مضيفاً عليه نضارة وبروزاً وحيوية ونبضاً . . كأن الحياة تنبثق من اللوحة . . إن أتباع آنجر حاولوا تغيير الطبيعة . فجعلوا من الإنسان لوحاً من الإردواز المقصوص . ولكى لا يشك أحد فيما عملوه ، هناك من لم يعد يعمل سوى ظلال صينية ، مفلطحة الألوان ، على خلفيات من الذهب . إننى أعترف بأن هذه وسيلة لتبسيط الفن . لكن . . كانت هناك وسيلة أضمن ، هى ألا يقربوا الفن بتاتاً ! » .

لايمكن إغفال الجانب التهكمى أو الساخر فى هذا المقال ، ولا تعمقه الواضح فى تحليل اللوحة . فبخلاف تلك المهارة التكنيكية البراقة ، كل مآسى الحياة ورجفاتها تنقص أعمال آنجر . ولايوجد أهم من هذه العناصر بالنسبة لديلاكروا . . تلك العناصر التى تحتوى على الحياة وتمثلها ، كالشمس والتراب والضوء والهواء والحرارة والنبضات والطمى . . أى كل ماينجم عن الحياة فى صراعها وحركتها . .

ومع انعزال ديلاكروا ، كان يبحث عن التجاوب مع ند حقيقى ، قدير بأن يوازنه . . عن أحد هؤلاء الجسر الأجرياء ، الذى يجرؤ على التخلى عن كل القواعد ، لكى يأتى بجديد ، لكنه لم يجد مثيلاله . . فكل الذين كانوا يؤلفون سلالته الفنية قد زوتهم الأيام . . . فقد توفى برودون (Prud'hon) عام ١٨٢٣ ،

واختطف الموت جريكو (Géricault) مبكراً عام ١٨٢٤ ، وانتحر جرو Gros عام ١٨٣٥ .

ودفعه شعوره بالوحدة فى هذه المرتفعات إلى الرغبة فى « أن يتحد مع أى شخص آخر » — على حد قوله ، لكن بحثه فى عالم التصوير ظل بلا فائدة . . ولعل هذا أحد أسباب تعاطفه تجاه كل المصورين الآخرين . فإحساسه اليقين بتفوقه ، وبتفوقه على الجميع — إذ كان شديد الإدراك لقيمته الذاتية — جعله لا يشعر بأى قلق ، ويزن الأمور بوضوح .

أما فيكتور هيجو (V. Hugo) وبرليوز (Berlioz) فيمثلان ندين له ، فكلاهما قد تجرأ على هدم أساس التقليدات فى مجاله ، وكلاهما قد أتى بجديد ، وليس من المبالغ فيه القول بأن كليهما احتل فى الأدب والموسيقى المكانة التى احتلها هو فى التصوير . وبصرف النظر عن موقفه السياسى ، أو الاجتماعى المحدد ، كان ديلاكروا يبحث عمن يقارنه بنفسه فى مجال الخلق الفنى بأوسع معانيه . .

لكن ، هل يمكن اعتبار أن هذا هو السبب فى أنه كرههم ؟ هل يمكن القول إن ديلاكروا كان مصاباً بالنرجسية ، وإنه إذ كان يبحث عن صورته ، سارع بمسحها لكى لاتجذبه المياه إلى أعماقها ليظل وحيداً ؟

إذا ما استعرضنا دائرة أصدقائه ، وكل الذين كان يسمح لهم بالدخول فى عالمه ، أو من اختارهم ، لانجد بينهم سوى نوع من التشابه . وغالباً ما يكون تشابهاً شكلياً أو منهجياً . لكن واحداً منهم لم يكن فى وسعه أن يكون نداً له فى مجال الخلق — على الأقل فى حياته .

فراح يبحث عن الوحدة كما يبحث القناص عن فريسته . . فأصبح ديلاكروا المتجول الوحدانى الخالد ، سواء فى الحياة أو فى الفن ، يرغب فى أن يظل وحيداً حتى فى مماته . . وذلك ما تؤكده وصيته : « ستكون مقبرتى فى مدافن " بيرلاشيز " (Père Lachaise) ، عند أعلى مرتفع بها ، بعيدة عن بقية القبور . . ولن توضع عليها أعلام أو تماثيل . سيكون نموذج مقبرتى من التراث القديم ، مثل فينيول (Vignole) أو پالاديو (Palladio) وعليها نقوش فى غاية البروز ؛ أى على عكس كل ما هو متبع اليوم فى العمارة » .

* * *

ومحاولة الوصول إلى نتائج دقيقة محددة عن ديلاكروا كفنان ليست إلا محاولة إجمالية . . نظراً لكل ما لايزال مجهولا من أعماله ، ومع ذلك يمكن القول دون الوقوع فى خطأ جسيم ، إنه كان بلورة الماضى وإشراقة المستقبل . فقد كان هدفه تحرير فن التصوير من القيود الاجتماعية والسياسية التى تكبله بها الدولة أو المذاهب الأكاديمية . وقد تمكن بفضل الهزة الضوئية التى اعترت أعماقه من الوصول إلى رؤية أكثر حيوية . فكان سباقاً فى أسلوبه كما فى رؤيته . إذ فتح الطريق على مصراعيه أمام التأثيريين ، وتنبأ بالأسلوب الذى استخدمه لوسيان كوتو (Lucien Couteau) فيما بعد . وكانت المأساة الإنسانية وصراعها الخالد هما كل ما يهمه فى الحياة ، وكل ما يرشد رؤيته الخلاقة .

وكانت الإنسانية هى التى تعنيه فى مجال الكتابة أيضاً ، فكانت رغبته فى توصيل أفكاره وتجاربه إلى الآخرين تطارده بإلحاح . مما دفعه إلى ممارسة مختلف الأشكال الأدبية وهو مستمر فى بحثه عن نفسه ويبغى التجاوب مع العالم من خلال كتاباته . وإذا لم يسعفه الوقت بتحقيق كل مشاريعه الأدبية ، فإن اليوميات تحتوى على هذه الأعمال التى لاتزال فى دور الإنبات . .

أما فى مجال النقد ، فكان ديلاكروا يحكم بتحيز . . وفى بحثه عن روح يتحد معها حينما دفعته الحياة إلى مزيد من العزلة ، أصيب بالنرجسية . مما دفعه إلى إدانة كل أنداده الحقيقيين ليظل فريداً . .

كان يبحث عن الوحدة ، فظل وحيداً . . حتى فى مقبرته . .

* * *

الفصل الرابع

ديلاكروا رومانسيًّا

منطلق : تحقيق الذات بلا حدود . .

يقول بوييه (Boyé) : « يبدو أن ديلاكروا هو الشخص الوحيد الذى خرج منتصراً من المعركة الرومانسية ». وفى الواقع ، لم يسطتع أى فنان آخر أن يهضم ويحول هذه الاتجاهات التى كانت تعبر القرن الماضى أفضل منه . ذلك لأنه توصل إلى خلق أسلوب جديد وذاتى ، قائم على التوحيد الإجمالى لكل العناصر .

وبنظرة خاطفة على بداية العصر الرومانسى ، نرى أن « الموضة » السائدة فيه هى أن يكون المرء باهتاً ، يميل إلى الزرقة والاخضرار ، وأقرب ما يكون إلى المومياء ، لأن ذلك يعطى مظهراً منحوساً ، شبيهاً ببايرون (Byron) أو بالأمير الشرقى التائه ، الذى تنهشه العواطف والندم .

وكان ديلاكروا يتمتع طبيعيًّا بهذه المظاهر . فى سنة ١٨٢٢ كان نموذجاً للنحافة المتناهية . وفى هذه السنة نفسها كتب إلى صديقه فليكس جيماردييه (Felix Guillemardet) التعليق التالى : « إذا قلت لك إننى باهت فسوف أثير دهشة هؤلاء القوم ، لأنهم يجدوننى أميل إلى الاخضرار . وذلك بالضبط هو الذى سيعفينى من أن أقول لك ما هو لونى حالياً ، لأنى لا أجد بعد الباهت والأخضر سوى الأخضر والباهت . أما بالنسبة لضعفى ، فالأمر يختلف . إذ أنى مصاب بضعف أكثر من باهت وأكثر من أخضر » .

وإلى جانب هذه الصحة المعتلة ، وذلك الجسم الضعيف ، النحيل كالهيكل ، كان ديلاكروا يتمتع بحيوية خرافية وبنهم غريب للمعرفة والتعبير . وإذا ما تحدث معه أحد عن الأخلاقيات والفلسفة وهدوء النفس آنذاك ، فإن مثل هذا الحديث كان يعنى محاولة إطفاء مبنى يلتهب بكوب من الماء . . وكثيراً ما كتب

لأصدقائه أنه «بحاجة إلى حلول عنيفة . . » .وهذه الحلول العنيفة عثر عليها فى خضم المعركة الرومانسية . وكانت الرومانسية فى صراع دائم . فلم يعترف بقوانينها ولم تستتب نهائيًّا فى أى لحظة من اللحظات . « فهى لم تعرف سوى الصراع ضد عدو واحد ، هو : التراث الكلاسيكى الذى كفلت له مائة وخمسون عاماً من العمر سلطة دائمة الحيوية . » على حد قول الناقد الفرنسى ڤان تيجم (Van Tieghem)

ولم يكن التعاون بين الفنانين والأدباء مطلوباً لمواجهة ذلك العدو ذى الدعامات المتينة الثابتة فحسب ، وإنما لمواجهة نموذج الفرد البورجوازى ، « ملك الساعة المتسلط ، الانتهازى ، النفعى ، المتعطش إلى النقود والجاهل » إذ أن كلمة بورجوازى فى الأسلوب الرومانسى تعنى الشخص الذى لاعبادة له سوى قطعة النقود ، ولا هدف له سوى المحافظة على كيانه .

كما أصبحت النماذج الأكاديمية ، المعارة من اليونانيين والرومانيين غير كافية ، بل مستهلكة بالنسبة لذلك الجيل المتعطش إلى آفاق جديدة . فكان البحث عن وسيلة تعبير جديدة ، وعن أساليب مختلفة ، وخاصة عن منابع جديدة ، ضرورة تفرض نفسها بإلحاح . وأصبح الفنان يقود معركة ذات شقين : محاربة الأكاديمية والطابع البورجوازى من جهة ، ومحاولة تحرير ذاته ودراسة كيانه الدفين والتعبير عنه من جهة أخرى . أى أن الرومانسية أصبحت تكمن فى كيفية الإحساس وفى التعبير عن هذا الإحساس . وذلك هو ما دفع ديلاكروا إلى القول : « إذا كان المعنى بالرومانسية التعبير الحر عن مشاعرى الذاتية ونفورى من وصفات الأكاديمية ، فأنا لست رومانسيًّا الآن فحسب وإنما كنت رومانسيًّا منذ الخامسة عشرة من عمرى » .

غير أنه لم يكن يبحث عن نفسه فى الآفاق الخيالية المبهمة ، وإنما من خلال هذه الأرض ومن خلال التجاوب المتبادل مع كل المظاهر المحددة . لذلك كان الفنان العظيم فى نظره هو « من يمكنه استخراج حياة عصره المتناقضة وإيجاد جو من التجاوب الكامل بين أعماله وبين الأجواء المعاصرة » . وهذا هو ما يحدد الفارق الجوهرى بين الرومانسية المتباكية وبين رومانسية ديلاكروا . فقد انساق معظم

الفنانين فى النحيب الذاتى ، فاقدين أنفسهم مع مرض العصر. أما ديلاكروا — الذى لم يكن مجرداً من نفس هذه المشاعر — فقد رأى جدب تلك الكلمة القديمة اليائسة التى قالها لابروبير (La Bruyère) ذات يوم ، « إن كان شىء قد تم قوله ، وإننا أتينا متأخراً » .

فكان ديلاكروا يردد بين هذا الجمع المأساوى النحيب ، سواء لنفسه أو للآخرين ، وأن كل شىء لم يقل بعد ، وأن وسائل التعبير أبعد ما تكون عن أن تنتهى . . فهى لانهائية . وذلك مع استمراره فى الصراع ضد نفسه وضد الزمن . . بالانهماك نفسه ، وبالنتيجة نفسها : دون يأس أو ملل . وكتب يقول : « إن نتيجة أيامى هى واحدة دائماً : رغبة لانهائية فى الحصول على مالا يمكننى الحصول عليه ، وفراغ لايمكننى ملؤه ، وضرورة قصوى فى أن أنتج بشتى الوسائل . وأن أكافح بقدر استطاعتى ضد الزمن الذى يجرفنا وضد الملاهى التى تعمى نفوسنا . . كما أشعر بنوع من الهدوء الفلسفى الذى يمهدنا للمعاناة والألم ، ويرفعنا فوق مستوى التوافه » .

وكانت الفكرة السائدة بين المتحذلقين هى أنه لابد من جرأة شديدة لكى يكون المرء رومانسيًّا . . إذ أن ذلك يتطلب منه مجازفة صريحة فى كل عمل يقوم به . ولم تكن الجرأة تنقص ديلاكروا — الذى كانت لديه أفكاره الخاصة عن الرومانسية. كما لم تنقصه جسارة المجازفة . . بل لقد كان لديه من الجرأة والجسارة ما كان يخيفه من نفسه ! فلم يكن يرى أين يصل بكل ما يعتمل فى داخله من قوى . لكنه بدلا من أن يترك نفسه تنساق فى دوامة باهتة ، راح يسيطر عليها لينتزعها من الانسياق . وإذا ما صادفته أحياناً لحظات غاص خلالها فى وجوم الظلمات ، ودفعته إلى أن يتساءل : « فى أى ظلمات أنا غارق ؟ فالمستقبل معتم السواد والماضى الذى انقضى لايقل عنه سواداً . . » فما كانت هذه إلا أسئلة عرضية . وبدلاً من أن يظل حبيس ذلك السواد المعتم ، عرف كيف يرى بالألوان . . لأنه لم ينظر إلى الحياة من خارجها فحسب ، وإنما كان ينتزع منها كل ما تحويه من مشاعر . . فاللون ، على حد قول الناقد الفنى بيرنسون (Berenson) ، « ينتمى إلى عالم المشاعر المباشرة . . التى تساعد على خلق وحدة سريعة وتسهل ترجمة الأشكال ، وتحركات الكتل ، وتجعل إدراك الشكل والمعانى الملموسة للحركة أكثر سرعة » .

وكان ديلاكروا مدركاً قيمة اللون ومؤمناً بأنه وسيلة توحيد أساسية . ولعل هذا الإدراك قد ساعده على فهم حياة عصره المعقدة . فقد حاول خلق نوع من التجاوب بين أعماله ومفاهيمه والأحداث المعاصرة . ولم يكن تتويجه بلقب أكبر رومانسي أو اختياره زعيماً للرومانسية إلا لأنه أدرك هذا المذهب بصورة مختلفة عن تلك الصورة الغارقة فى الغائية — فى الثلاثينات من عصره ، ولإدخاله الحيوية والحركة فى الرؤيا المتمارضة ، ولاكتشافه العديد من الآفاق . .

ولم يفتح ديلاكروا هذه الآفاق بأعمال غريبة عن هذا العالم ، أو عن التيارات التى كانت سائدة فيه . وإنما استمد معطياته الأولى ، مستعيناً بما أحرزه عصره من تقدم ، ليجتاز هذه الآفاق الواسعة . ولم يتردد لحظة فى أن يجعل من التطور الإنسانى عامة «المنط» الذى دفعه إلى تلك الارتفاعات الخيالية . .

وقد كان مذهب الرومانسية موجوداً منذ عدة سنوات ، قبل انتشاره فى فرنسا . وقد انتشر بفضل عدة فنانين إنجليز وألمان .وكان كونستابل (Constable) هو أول من أدخل نضارة اللمسة وتقسيمها . ودفع ترنر (Turner) رومانسيته إلى حد التعبير عن مآسى الجنس البشرى ونزعاته . وتعرض فوسلى (Fussli) إلى عالم الحلم وما هو فوق الطبيعة ، ولامس حدود الجنون . وكان فريدريك (Friedrich) دائم البحث عن أى مخرج — لذلك تنظر معظم شخصياته نحو خلفية الصورة ، وكأنها تبحث أو تتطلع . غير أنه إذا كان فن التصوير يدين بجزء من تحرره أو بإدخال عنصر معين إلى كل واحد من هؤلاء — لكى لانتفرع إلى بقية الفنانين مثل جويا (Goya) وغيره — فإنه يدين بتحرره الكامل إلى ديلاكروا .

ولم يكن دخول ديلاكروا إلى مسرح الحياة بلاهزات عنيفة ولاارتجافات عميقة أو اكتشافات جذرية . وأول هذه الأحداث هى اكتشافه « أنه لايوجد هناك أى تعارض بين العصور القديمة ، اليونانية أو الرومانسية ، وبين ما يسمونه فى باريس : الشرق . بل على العكس ، إن هناك تماثلا متكاملا . . » وقد انعكس هذا التماثل فى أعماله عن طريق الضوء والحركة . وبخلاف هذه الرؤية الشاملة ، فإن هناك لحنين رومانسيين أساسيين فى صراعه مع إمكانيات التعبير ووسائله ، هما : الحياة والموت . فقد كان يدرك الحياة من خلال الطبيعة . أما الموت فكان يعبر



يتيمة فى المقابر (١٨٢٤) باريس . متحف اللوفر



صراع يعقوب مع الملاك
باريس . كنيسة سان سولبيس



صراع يعقوب مع الملاك
(تفصيل من اللوحة السابقة)

عنه من خلال الصراع الإنسانى ومعاناته . لم يكن حوار ديلاكروا مع الطبيعة مثل كل الرومانسيين بشكل متمارض، كالح اللون ، وإنما كان حواراً ديناميكياً . . فقد كانت الطبيعة تجذب أنظاره إلى درجة أنه كان يظل ساعتين أو ثلاث ساعات تحت الأمطار الهادرة والرياح . . وكأنه يشعر بالرغبة فى أن ينفض ما علق بكاهله ، وأن يزيح عن ذهنه الأفكار اليومية الطاحنة ، فيبدو كمن يخرج رأسه من سجن طويل ، لمطالعة الرؤية الجديدة . وكانت هذه المطالعة تنقل إليه نفس رجفات الأوراق وحفيفها ، وتجدد نظراته ، وتمده بسعادة مسكرة ، بل كثيراً ما كانت تذهله . . ذلك بالإضافة إلى ما كنت تعكسه عليه من شعور مبهم الحزن ، غير مفهوم ، لكنه ضرورى لكيانه ولرؤيته الفنية . فكتب عن هذه المشاعر قائلا : « إن هذا الإحساس غير المحدد ، الذى ربما شعر كل إنسان بأنه خاص به وحده ، تتردد أصداؤه فى نفوس كل الأشخاص الحساسين . . »

لكنه لايلبث أن يستدرك أو أن يبالغ فى رأيه ، معتقداً أنه الشخص الوحيد الذى تخصه الطبيعة بذلك الإحساس أو الذى تهز أوتاره الدفينة ، إذ كتب يقول : « يبدو لى أن هذا المنظر خلق من أجلى فقط » .

لكن ، ترى ما الذى كان يطلبه من هذه الطبيعة الواسعة ؟ ما الذى كان يطلبه منها ومن نفسه ؟ إن ما يبدو واضحاً فى اليوميات أنه فى كل مرة يرى فيها صباحاً صافياً ، كانت نفسه تتفتح وتستكين إلى الأمل . . ويخيل إليه أنه ينعم بهذا المنظر لأول مرة . بل كان ينتزع نفسه بصعوبة من أمامه . إن كل هذه السعادة الهائلة والعميقة ةوكل ما كتبه عنها من تعليقات ، تجعله يبدو وكأنه يبحث عن تحقيق من ذاته خلال الطبيعة، أوأن يتحد معها. فقد كانت رائحة الخضرة النضرة اللذيذة ، والندى اللامع ، والنجوم المتألقة المرتجفة فى ارتفاعاتها ، وكل انعكاساتها لاتكف عن أن تهز كيانه حتى الأعماق ، كما لم يكن هو يكف عن محاولة التوغل فى أبعد أعماقها . . فالدرس الكبير الذى خرج به ديلاكروا من الطبيعة هو : الوحدة . .

الوحدة . . ومزيد من الوحدة . . « فالطبيعة وحدها هى التى تملك سر الوحدة — حتى فى الأجزاء المنفصلة للكيان الوحدة »

وهنا تكمن عظمته كمصور للطبيعة : لأنه لاينقلها كما هى ، وابتعد عن ذلك التقليد السائد من أنه يجب على الفنان ألا يظهر سوى ما يراه فعلا . . وراح يعبر عن روح الطبيعة . . عن انعكاس وانطباع وترابط الطبيعة فى وحدتها المتكاملة . لقد صور تلك اللحظة الجمالية من الرؤية، حيث ينمحى كل شىء من بؤرة العين ، ولاتبقى سوى الذبذبات التى تنتقل إلى الأعماق فى صمت . .

أما استخدامه العنصر الرومانسى الأساسى الآخر ، الموت ، فكان أيضاً من وجهة نظر مختلفة . فلم ينظر ديلاكروا إلى الموت كهدف فى حد ذاته وإنما كوسيلة . وهنا نجد اختلافاً جوهرياً بين وجهة نظره والرومانسيين. فقد كان بعيداً عن أن ينادى الموت ملاكه الحارس ، مثل الفريد دى ڤينى (Alfred de Vigny) ولا السلام الهادئ ، وإنما كان الوسيلة التى يتذرع بها ليخرج كل الحمم التى تعتمل فى أعماقه السوداء . . لذلك لم ير فى الموت الخلاص وإنما الصراع ، والعصيان ، والاتهام . . الصراع بين هذين القطبين الخالدين ، اللذين ينقضى بينهما كل الوجود الإنسانى ، والعصيان ضد المصير المجهول والثقل الراسخ المسمى القدر ، والاتهام الصارخ ضد تلك السماء التى لا تهتز لشىء وكأنها صماء . . فلا توجد لوحة أكثر اتهاماً من لوحته المسماة « يتيمة فى المقابر » . .

ومع أنه كثيراً ما صور الصراع مع الموت ، فإنه لم يفكر أبداً فى الانتحار — وذلك على خلاف كل أو معظم الرومانسيين . إن ما كان يعنيه أو يجذبه فى هذا الموضوع هو أنه يمثل قمة الآلام البشرية ، وآلام البشر بلا ضفاف . .

وعدا عنصرى الطبيعة والموت ، انجذب ديلاكروا إلى بقية الألحان أو الموضوعات الرومانسية التى تميز هذا المذهب . ومنها : الطابع العسكرى الذى كان يجتازه عصره منذ بداية القرن، ماراً بالشعر والموسيقى وفن التصوير ، متبلوراً فى شكل الحصان . ذلك لأن انطلاقته ، واسترخاءه ، وعصبيته السريعة تتفق وجو العهد الجديد الذى انطلقت فيه غلواء الرومانسية والسرعة العصرية . وكما أدى انتشار استخدام الحصان أيام نابليون إلى تجديد التكنيك الحربى ، أدى

دخوله الجامح إلى مسرح الفنون إلى تقطع الإيقاع ، وركز الكلمات ، وقلب التكوينات الثابتة . .

وكان فوسلى (Fussli) أول من أفسح مكانة هامة للحصان فى مجموعة لوحاته المسماة « أضغاث أحلام » . أما جرو (Gros) وجريكو (Géricauet) فهما أول من أدخلاه بشكل متواصل فى الفن الفرنسى . لكن ديلاكروا قام بأكثر من تمثيله كصديق للرجل ، يشاطره أفراحه وأحزانه . فالحصان بالنسبة له يتعدى نفسه . فهو رمز يعكس من خلاله كل مراحل حالاته النفسية . وهو لايمثل الأصالة التاريخية وروح الفروسية وحب الشرف والوعد وروح التضحية والتحمل والبطولة والصراع فحسب ، وإنما هو أيضاً رمز يجد فيه ديلاكروا نوعاً من التماثل ومن تحقيق الذات . لذلك صوره متوحشاً فى انطلاقته ، شديد الهياج ، وحيداً ، مشتبكاً فى الصراع ، محارباً ضد ند قوى ، أو ضد سيد يريد السيطرة عليه ، أو حتى ضد الطبيعة أو مفزوعاً منها أحياناً . . وفى كل هذه التعبيرات لانجد روحه أو نظرته فقط هى التى تصاب بالفزع أو بالانفعال وتعبر عن نفسها ، وإنما نجد كل كيانه هو الذى يتحرك وينفعل . .

وتوصل ديلاكروا إلى أن يكون أحسن من عبر عن الخيل بلا منازع . وذلك بفضل دراسات طويلة مضنية . فقد كان كل ما بهذا الحيوان النبيل يجذبه : سواء جمال شهامته أو تعاليه أو تألمه . . ولم يكتف ديلاكروا بتأمل الحصان مثل صديقه جريكو ، فى مختلف مواقفه العابرة عندما يشاهده فى الطريق ، وإنما كان منذ صغره يقوم بدراسة منهجية ، وبملاحظة لاتنتهى . ويمكن متابعة تأملاته واهتمامه بهذا الحيوان الغريب طوال يومياته . ومنها :

« يجب أن أذهب إلى مكتب عربات البريد لأدرس الخيل » .

« لابد لى من دراسة المزيد من الأحصنة وأن أذهب صباح كل يوم إلى الإسطبل » .

« ذهبت أمس مع شانمارتان (Champmartin) لأدرس بعض الأحصنة الميتة » :

« بينما كنت عائداً بالأتوبيس لاحظت انعكاس الأضواء على الأحصنة الشهباء أو السوداء أو اللامعة الجلد . . »

وكأن كل هذه الدراسات والملاحظات لم تكفه ، فظل مهتمـاً بالحصان الذى كانت انطلاقات العصر وأحزانه تنعكس على نظراته المكتئبة . وفى عام ١٨٥٤ ، أى عندما كان ديلاكروا فى سن السادسة والخمسين ، كتب فى يومياته فى أثناء إحدى رحلاته إلى بلدة دييب يقول : « لقد جلست القرفصاء فى منتصف الطريق ورسمت عدة رسومات . وذلك فى أثناء حركة مرور العربات التى كانت تسير بحذا ترعة " لارك "، وعلى اندهاش المارة الرشاق وغيرهم ، الذين كانوا يتساءلون عن سبب اهتمامى بهذه البغلة الملقاة على قارعة الطريق ! »

غير أن اكتشافه العميق للخيل يرجع أساساً إلى رحلته إلى شمالى إفريقيا ، حيث تعد أهدأ الأنواع منها شياطين جامحة . علماً بأن بداية تعلقه بالخيل ترجع إلى أيام تعلمه الفروسية ، ثم إلى زيارته إنجلترا . وإن مراسلاته فى أثناء إقامته بالمغرب ، بالإضافة إلى ملاحظاته التى تصاحب رسومه ، تكشف عن مدى روعة هذا الالتقاء الجديد الذى أثر عليه طوال حياته . وقد كتب عن هذه الرؤية يقول : « إن كل ما صوره جرو (Gros) وروبنز (Rubens) من غضب جامح لايقارن بالواقع » .

وعلى الرغم من أنه كان يجد سعادة معينة فى التعبير عن انطلاقاته الذاتية الجامحة ، وفى تماثلها مع انطلاقات هذا الحيوان المتعالى ، فإنه كان شديد التفكير فى تلك المرارة التى تصاحبه . إذ أن إدراكه بسرعة فوات كل شىء والشعور بالعدم كان يقضى على أية سعادة .

وفى خضم المعركة الرومانسية ، لم يكن لديلاكروا أى زميل حقيقى سوى ستندال (Stendhal) وبودلير (Bauedlaire) — الذى كان يعد الحذلقة بطولة الكرامة الذاتية . . فهى تمجد الإحساس بالذات وبالقيمة الفردية . وقد اندفع ثلاثتهم للاهتمام بالذاتية إلى أقصى مداها — حتى على حساب عدم الفهم والعداء أو الانعزال . وكانت السمات المشتركة بينهم هى الشعور بالغربة ، والتعالى بالذات ، والمثالية . فكل منهم كان محبا للسيطرة ، ويفرض نوعاً من التحكم على انطلاقاته ، ويربط بين الإحساس بالذاتية وضرورة التصرف بشكل معين . غير أن كلا من بودلير وستندال كان له مجاله الخاص الذى يتميز به فكريـاً ، والذى يعد حلقة الوصل بينه وبين ديلاكروا .

فقد وجد ستندال أن البلورة هى آخر ما تصل إليه مراحل الحب . لكن ديلاكروا قد وجد البلورة فى فن التصوير . وكان بودلير قد أخذ على عاتقه مهمة انتزاع الجمال من الشر ، فى حين تعهد ديلاكروا بانتزاع الجمال من القبح ! وإذا كانت هناك بضعة خلافات فى تطبيقهم للرومانسية ، أو فى إدراكهم إياها ، فإن اللحن الأساسى يظل واحداً بينهم : الوصول إلى أعلى مستوى من السمو والتميز ..

وعلى الرغم من هذا التقارب ، كانت هناك حواجز أساسية بين ديلاكروا وكل من زميليه ، تقف حائلة ويصعب تخطيها . ويرجع هذا الحاجز إلى أن ستندال كان يرى أن أهم ما فى الحياة يكمن فى البحث عن الحب ، وليس فى العمل . أما بودلير فقد خان حذلقته عام ١٨٤٨ باشتراكه فى الثورة بدلا من أن يمتنع . وربما لم تكن هذه الفوارق إلا جزئية ، لكنها تكون ذلك الحاجز الخفى الذى جعل ديلاكروا يقول دائماً عن ستندال : « ستندال المسكين » ، وعن بودلير : « عزيزى السيد بودلير » . وهما تسميتان لم يغيرهما ديلاكروا أبداً برغم الصداقة والألفة التى ربطت بينهم . .

وذلك هو ما يجعل ديلاكروا من النماذج الفريدة فى الرومانسية ، برغم ما يوجد بينه وبين الآخرين من تقارب أوتشابه . فقد كان رومانسياً يحب الحياة ويشتهيها ، بدلا من أن يرفضها ، وعاشها بعنف وبعمق فى كل أبعادها ، بدلا من أن يحتجب عنها ، كان رومانسياً لم يحب ما هو محايد أو كالح الغموض أو غير واضح . . حتى الجراح : كان يحبها عميقة قانية ! وكان رومانسياً يحب الدماء القرمزية ، ومتحرراً له لجام من العقل ، وهائماً فى الظلمات مصراً على أن يشع النور فى كل مجال . .

غير أن اليأس كان يتغلب عليه . . فيلقى بظلاله على ديلاكروا الوحيد وسط الزحام . . وتمتد الظلال عبر اليوميات . . فكان بحاجة إلى عزيمة قوية لكى لايرضخ لليأس ، ولكى يستطيع الإفلات من ذلك الفتور الذى يمكنه الوقوع فيه ، فعلى حد قوله : « لابد من التحايل بأية وسيلة على أشباح هذه الحياة اللعينة ، التى لا أدرى لماذا منحناها ، والتى تصبح شديدة المرارة عندما لاتواجه مختلف أنواع اليأس بجبهة من فولاذ » .

وكان لهذه الجبهة الفولاذية سرها للتغلب على ظلال ذلك الشريك الدائم . ويكمن السر فى استمرار التفكير المثمر . ومع ذلك كانت الأفكار أحياناً غير قادرة على انتشاله أو على إنقاذه من الحزن . فكان يزداد حزناً ويغوص فى نوبات يصعب عليه الخروج منها . وذلك بسبب المرارة التى تخلقها الحقائق وهى تتكشف ، وبسبب الظلال التى ترميها وهى تتبلور . . فإن ما يحزنه هى تلك اللحظات « عندما يسود الظلام فى نفوسنا . . فيبدو لنا كل شىء كئيباً أو غير محتمل . . »

فقد كان يرى أحلامه وآماله فى الآخرين تغوص فى الظلام رويداً . . ولا يقوى على انتشالها . . كانت كأساً مريرة . . لابد له من تجرعها . فراح يدون بحزن : « يشعر الإنسان إن آجلا أو عاجلا بندم لاجدوى منه ، وبآمال لاجدوى منها أكثر ، تقلقه وتضعفه » .

لكنه بدلا من أن ينزوى على الطريقة الرومانسية ، احتسى كأسه حتى الثمالة ، ببطء ، ودفن تطلعاته المتأججة السابقة ، ثم انهال على فن التصوير بغضب ، لكن بهدوء وبنوع من الحنين . .

* * *

الشعور بالحنين : سأم وقنى . .

هدأت العاصفة بالنسبة لديلاكروا بعد الثلاثينات ، وخرج من المعركة . لكنها بدلا من أن تتركه انتقلت إلى داخله ؛ وأصبح أساسها الصراع مع النفس والصراع ضد القدر . أفلا « تساند الآلهة من يصارعون ضد القدر ؟ ! » . . وكثيراً ما كتب ديلاكروا محدثاً نفسه : « صارع بشجاعة ضد مصائبك ، ولاتترك ذرة من الوقت تضيع منك : فالزمن ليس ناكراً للمجهود » ، وربما كافأك بأكثر مما تتصور » .

أى أن فكرة هذا المتمرد الذى يرفض ترك لجامه للقدر ، أصبحت التشبث والانهماك ، وليست السلبية . وكان ما يريده من نفسه يتطلب كل ذرة من مجهوده ومن فكره ومن حياته . فاتخذ قراره ، وابتعد قائلا : « لا أستطيع أن أحيا ، ويجب ألا أحيا إلا بالعقل . . والغذاء الذى يطلبه أهم لحياتى من غذاء جسمى » .

وبعد تمرده الجامع ، وبعد أن شعر برغبة الأعمال الكبيرة تستيقظ فى أعماقه ،

لم يعد يتطلع إلا إلى الهدوء . . الهدوء لكى يستجمع أفكاره، وينتج كل ما كشفت له عنه الرؤيا الرومانسية الواسعة. وهنا يمكنه القول مع بودلير « إننى أكره الحركة التى تزحزح الخطوط » . .

نعم . . لم يعد مصور الحركة يريد لأى شىء أن يتحرك فى هذا الكون – الذى يبدو له وكأنه خلق من أجله . . وألا يتغير شىء من مكانه لكى يتمكن من تصوير لوحاته الشاسعة . لذلك كان الهدوء هو خير ما يفضله. فأغلق أبواب مرسمه ليهيئ لنفسه السكينة اللازمة لعمله – حتى اتهمه البعض بالابتعاد . ومنذ تلك اللحظات أصبح يقول لصديقه سولييه Soulier : « إن الهدوء هو الإله الوحيد الذى أضحى بنفسى من أجله . فهو سيد أفكارى ، وكل ما يجعلنى أحيد عنه يحزننى » .

حتى انفعالاته كان يحاول التغلب عليها ليخصصها بأعماله .ففرض على نفسه نوعاً من الانعزال عن المجتمع . وراح يغوص فى أعماقه .تلك الأعماق التى لم يصل إليها أحد . . وركز كل مجهوده للخلق . فقد ولت فترة التعبير الجامحة ، وآن له أن يتأمل فى هدوء . .

وبهذا الابتعاد أخذ ديلاكروا يغرب فى بحر من الاغتراب . .

وقد دفعه إليه ما يحمله من خيبة أمل فى حياته ومثالياته، وما يحيط به من كراهية زملائه ونقاده ، والتغيير الذى يحدث فى المجتمع ، وصحته التى تزداد سوءاً مع تقدمه فى السن . وفى الرابعة والأربعين من عمره لاحظ أنه يمر بمرحلة اغتراب واضحة . فكتب إلى جورج صاند (G. Sand) يقول : « إننى مصاب فعلا بالشعور بالغربة . . أيتها الصديقة . لقد قال لى أحد أصدقائى ، وقد مر بمثل هذه السن ، إنها ليست إلا مسألة بضعة أعوام حتى أصل إلى مرحلة عدم الاكتراث . . وهذا المستقبل غير سعيد . لذلك أنا فى حالة حزن حقيقية . . وهى حالة سيئة لأعصابى » .

لكن شيئاً واحداً كان يعوضه عن اغترابه : العمل المتواصل .

وانطفأت شعلة الرومانسية فى حوالى الخمسينات من القرن التاسع عشر . . لكن رومانسية ديلاكروا ظلت متأججة فى نفسه ، محاطة بالصمت والحنين . فكم من

أحداث مضت ! فكان يتمتم فى هدوء قائلا : « لدى من الذكريات وكأن عمرى ألف سنة ! » .

لكنه لم ينظر إلى هذه الذكريات بأى نوع من المرارة . كان يصحبها معه فى عزلته ، يأنس بها ويطلق عليها : « الملجأ الأخير أو قدس الأقداس الذى أهرع إليه كلما استطعت ، على أجنحة روحى لأبتعد عن الهموم اليومية » .

ولم يكن ذلك بغية الهروب من الواقع ، وإنما لكى يستعين بها على تحمل الزمن والشيخوخة . فكان يدمج هذه المعطيات الذاتية بالمعطيات الخارجية . لذلك كان يضيف إلى الذكرى لمسة فنية متألقة الحيوية . أى أنه يضيف إليها لمسة مكملة . لأن كل شىء عنده كان له انعكاس ما. وانعكاس الذكرى لديه هو السعادة . وهنا أيضاً وفى أوج رومانسيته المغتربة ، يختلف ديلاكروا عن بقية الرومانسيين ، مثل شوبرت (Schubert) ولامرتين (Lamartine) . فلم تكن الذكريات تطلق العنان لدموعه ، ولم تكن تنتزع منه الصرخات والندم مثل ألفريد دى موسيه (Alfred de Musset) ، ولا المقبرة المجهولة أو الرمال المتحركة أو حاجز الماضى الحزين ، أو نوعاً من الطبيعة المهدئة للنفس أو مجرد ندبة واهية . . فالذكريات بالنسبة لديلاكروا كانت مصحوبة بالسعادة، لأنها تمثل « الخيال مضافاً إلى الواقع . فالذاكرة تفصل اللحظات الجميلة وتبلورها فى حد ذاتها » .

ولاغرابة إذا لاحظنا نوعاً من التحليل فى مواقف ديلاكروا ، لأنه لم يكف لحظة عن التأمل والدراسة والتحليل ليقرب بين الأشياء أو ليخرج منها بنتيجة . لذلك يمكن عده من رواد التحليلِ النفسى . فقد كان يتحدث عن اللاوعى بمفهوم فرويد (Freud) ، قبل ميلاد فرويد بعام . ففى الحادى عشر من شهر سبتمبر ١٨٥٥ كتب فى يومياته يقول : « بينما كنت أرى أشياء غريبة حقًّا ، كنت أتأمل ذلك العالم الصغير الذى يحمله الإنسان بداخله . إن الذين يقولون إن الإنسان يتعلم كل شىء عن طريق التعليم أغبياء . بما فى ذلك كبار الفلاسفة الذين ساندوا هذه القضية . فمهما كانت المناظر التى تقع أمام أعيننا غريبة وغير متوقعة ، فإنها لاتدهشنا أبداً كلية . فهناك دائماً صدى فى نفوسنا يتجاوب مع كل الانطباعات : فإما أننا رأينا هذا الشىء من قبل ، وإما أن كل التركيبات

الممكنة للأشياء موجودة سلفاً فى ذهننا . وعندما نجدها ثانية فى هذا العالم الغابر ، لا نعمل أكثر من فتح خانة فى ذهننا أوفى روحنا » .

ومن هنا استطاع دانييل شنايدر (Daniel Schneider) أن يقول بلاخشية خطأ كبير إن ديلاكروا كان من رواد التحليل النفسى . ولم يتوصل ديلاكروا إلى ملامسة اللاوعى فحسب ، إنما كان يدون طوال اليوميات ملاحظاته وأفكاره حول كيفية عمل وتركيب ومهمة العبقرية والخيال والحلم . وذلك بالإضافة إلى عدة ظواهر نفسية أخرى[1]. كما أن فرويد يذكر ديلاكروا كبرهان وكمرجع فى« أعماله الأساسية » ، عندما كتب ديلاكروا عن التكوين المنطقى للحلم قائلا : « إن عملية التفسير ليست خاصة بالحلم ، لأنها نفس عملية الترتيب المنطقى التى نقوم بها على مشاعرنا فى أثناء اليقظة » .

كما كان ديلاكروا يترك مكان الصدارة فى أحكامه للشعور . فقد كان يعده « أفضل مرشد منذ الخليقة ، سواء فى الفنون أو فى العلوم » . وهو يحدد الأفضل » وليس « الوحيد ». ذلك لأن الشعور مثله مثل أى إحساس تلقائى نابع من القلب ، لابد له أن يكون مسبوقاً إن لم يكن مصحوباً بالعقل . فهو مدرك — على حد قوله — أن « الأشياء — على الرغم من عدم ثبات العوامل الإنسانية — قليلة التغيير بالمقارنة بما يحدث فى أنفسنا وفى مشاعرنا من تغيير » .

فقد أدرك أن الحركة هى عماد الحياة . .

وتتويج ديلاكروا بلقب سيد الحركة بلا منازع لم يكن بفضل أنه أدخلها فى لوحاته فحسب ، وإنما لأنه أدركها فى كيان الحياة نفسها ، وفى تركيب الجنس البشرى . فحركة المشاعر تصنع المعجزات . وعندما حاول الربط بينها وبين فن التصوير قال : « إنها اللمسة الذكية التى تلخص ما تراه العين والتى تعبر عما يوازيه» وذلك يفسر مدى الأهمية التى كان يعلقها على الصلة بين القلب والعقل ، وبين الوعى واللاوعى . وبين تلك الازدواجية المحركة لحياته ولعمله .

وبعد تخطيه الخمسين من عمره ، أصبح كل ما يتمناه هو أن يتوقف حيث هو ، وأن يستمتع طويلا بكل المميزات التى تتيحها له سنه وعقله . ومع ذلك فإن

(١) لعله من المفيد عمل بحث مستفيض حول هذه النقطة التى تفوق إمكانياتنا للأسف .

الخلاف الغريب بين قوة العقل نتيجة السن ، وقوته الجسمانية ، التى هى أيضاً نتيجة السن ، كانت تثير انتباهه وتبدو له كإحدى متناقضات الطبيعة. مما جعله يتساءل: « هل يجب أن نرى فى هذا التناقض تحذيراً من أنه لابد أن يتجه الإنسان إلى العقل كلما ضعف الجسم والمشاعر ؟ »

فكان يقارن بين مرحلة الشباب وسن النضج ، فيلاحظ بهدوء أن الشباب يمكنه توزيع مشاعره . أما هذا الكنز فهو يضيق مع تقدم السن . ومن هنا كانت ضرورة التركيز والاختيار . فإذا كان كنز المشاعر يضيق مع السن ، فإن ذلك لايعنى أن الشخص المتقدم فى السن ينتهى به الأمر إلى الحرمان. ويؤكد ديلاكروا أن الإنسان يمكنه الاستمتاع بالحياة وهو جالس فى ركن مقعده ، تماماً مثلما يستمتع الشباب بالغرور وبذخ الحياة . . وكان يجد فى هذا الوضع نوعاً من التعويض فى الابتعاد – الذى فرضه على نفسه – عن الحياة الاجتماعية . ولم تكن هذه هى الملاحظة الوحيدة التى قالها كلما تقدمت به السن .

وما إن تخطى الخمسين ، حتى بدأ يجمع فى اليوميات عناصر بحث عن الشيخوخة . فكان يراقب التغيرات التى تحدث له وكأنه شخص آخر ، مع استمراره فى تدوين ملاحظاته . وتجمع هذه التأملات ما هو مرير أو ساخر ، أو ما يدل على خيبة أمله واغترابه . ومنها : « عندما يتقدم السن بالإنسان يلاحظ أن هناك قناعاً على كل شىء، غير أنه لايعود يحتج ضد المظهر الكاذب ويعتاد الاكتفاء بما يراه. . » .

وهكذا بدأ المتمرد والمحتج القديم يتخلى عن تمرده ليفسح مكاناً للخضوع . . وبرغم أن صحته كانت شديدة التأرجح كخياله المتقلب مثل البارومتر – على حد قوله – فإنه كان أبعد من أن يهزمه هذا الانعزال ، لأن روحه كانت تتميز بالمرونة . . فكان يكفيه أن يتذكر عدد المصاعب السابقة التى تغلب عليها بإرادته ، ليدفعه ذلك إلى الاستمتاع بالتغيرات التى تحدث فيه ببطء ، ويستمر فى التطلع وفى الطموح . . فكتب آنذاك يقول: « مهما تقدمت بى السن ، فإن خيالى وإحساسى يجعلنى أشعر بحركات وبانطلاقات وبتطلعات كأن بها ريح الصبا . . إن طموحى الجامح لم يضعف إمكانياتى ولم يجعلنى أضحى بلذة الاستمتاع بنفسى وبهذه الإمكانيات » .

وإذ احتوته جدران مرسمه ، صار طموحه وقفاً على التصوير ، دون أن تكون لديه أية لحظة خالية ، أو أى ندم على الملاهى التى تعطيها الزيارات ، أو الملذات . فقد آثر السكون على ضجيج الاجتماعيات . . ذلك السكون الذى يفرض نفسه ويستحوذ على الأفكار وينقله إلى عالم آخر ، تتبادل فيه الذبذبات بهدوء . . وبخلاف تعلقه بالهدوء ليستجمع نفسه وأفكاره كان يبتعد عن هؤلاء الحقراء «الذين لديهم إجابة عن كل شيء ، والذين لايندهشون لشيء». وذلك هو ما لم يستطع قبوله .

وهناك ميزة أخرى لرومانسيته ، التى عرفت كيف تحتفظ بموهبة الاندهاش برغم تقدمه فى السن . . فهو لم ينظر أبداً إلى أى شيء على أنه تقليدى أو دارج. كان يحاول دائماً أن يتمعن ليرى الجديد ويدهش له . وفى السابعة والخمسين من عمره كتب يقول : « كل ما أراه يدهشنى ! »

واحتفظ ديلاكروا طوال حياته وفى أى زمان ومكان بملكة المفاجأة والاندهاش والافتتان .. احتفظ بها كالنار المقدسة الدائمة الاشتعال . فكان يرى الجديد . . لأنه يراه من داخله ، وبطريقته ، وبرغبته . لذلك كان هذا المتجول الأوحد يعلق أهمية جوهرية على التأمل والملاحظة ، وليس على الامتلاك . ولعل هذا الموقف أيضاً يساعد على تحديد موقفه من الحب والزواج ، إذ لم يستطع نسيان جراحه الأولى التى ظلت تنخر أعماقه فى صمت وثبات . فرفض الامتلاك وكتب يقول : « إن سر السعادة ليس فى امتلاك الأشياء وإنما فى الاستمتاع بها . . »

واستمتع ديلاكروا بكل ذرة فى حياته . . استمتع بحلوها وبمرها . . ولعل تجاربه المباشرة فى الحياة وفى المجتمع هى التى دفعته إلى القول عن الرومانسيين « إنهم عابرون » .. وفسر عبورهم بتساؤله عن السبب وبإجابته قائلا: « لأنهم غير صادقين . . فالمحبون لايبكون معاً ولايقومون بعبادةالطبيعة ، ولايتمادون فى الوصف . . إن الساعات الرائعة حقاً تمر بسرعة فائقة ولايملأونها هكذا . . إن هذا التيه وهذا الحزن الدائم لايعبر عن أحد . . إنها مدرسة الحب المريض . . إنها نصيحة حزينة . . ومع ذلك؛ تدعى النساء الإعجاب بهذه الخرافات. وذلك من باب المجاملة، فهن يعرفن جيداً ما يرغبن فيه ويعرفن ما هو عماد الحب الحقيقى . . إنهن يمدحن

كاتبي الأشعار والابتهالات . . لكنهن ينجذبن ويبحثن بعناية عن الرجال الأصحاء والمتنبهين إلى جاذبيتهن » . .

إن عدم ثقته بالمرأة لم يتغير . لكن ذلك لم يحل دون انتقاده الحب المريض أو المتمارض ؛ فقد كان من أنصار الحب السليم المتكامل — لكن دون أن يدين نفسه بالارتباط . فهو يتساءل عما يتبقى من الحب فى نهاية الأمر ؟ فيقول : « رماد وأتربة . . بل أقل من ذلك . لكن ما يتبقى من مشاعر الصداقة الصافية أيام الشباب هو عالم من الإحساسات الرائعة . . وهذا هو المكان الذى ألجأ إليه . . »

وكان ديلاكروا يعرف كيف يستمتع بأصغر الأشياء . فكانت نظرة بسيطة مثلا كافية لهز مشاعره . . أو — على حد قوله — كان تعبير العين يكفى لإسعاده . كانت النظرة ، مجرد النظرة ، تكفيه كمعطية أولى لتنطلق أحلامه ومشاعره . غير أنه رفض فقدان نفسه وتشتيت عقله ودمه ولحمه — كما يقول بودلير (Baudelaire) — من أجل أى شخص أو شىء آخر سوى التصوير . فقد كان يسمح له هذا المجال باستمراره فى الحياة — ولاسيما أنه قد رفض هذا الاستمرار بيولوجيًّا . . معتقداً بأنه بعد مأساة ولادة الإنسان ، لاتوجد مأساة أكبر إلا أن يتنزل هذا الإنسان عن الحياة لإنسان آخر . .

ولم يتخذ ديلاكروا هذا الموقف عن قلة تجارب أو حرمان . فقد عرف كل أنواع الحب ، كما رأينا من قبل ، بل عرف حبه الكبير . لكنه آثر حبه الخالد لفن التصوير ، مستبدلا بالحب الجسدى الحب الروحى ، وذلك ما حاول تأكيده حينما كتب يقول : « عندما يكون المرء محاطا بأوراق تتحدث ، أى برسوم واسكتشات ومذكرات ، أو عندما يكون منهمكاً فى قراءة فصلين فى مسرحية " بريتانكوس " وهو يندهش فى كل مرة لهذه الذروة من الكمال ، أو عندما يكون مداعباً الأمل فى ألا يزعجه أحد — ولا أقول متأكداً من ذلك — وغارقاً فى قليل أو كثير من العمل ، وعندما يكون مستمتعاً بالعزلة بصفة خاصة . . فإن تلك هى السعادة التى تبدو لى فى كثير من الأحيان ، أقوى من أى سعادة أخرى » .

وكلما توغل ديلاكروا فى عزلته وفى رضوخه للقدر ، راح يقتنع بأن السعادة على هذه الأرض ليست فى المشاعر الفياضة وإنما فى رضاء النفس أو فى الفضيلة . غير أنه حتى فى هذا المجال نجد تناقضه ما زال يعتمل فى أعماقه ويحركه . فسرعان ما نراه غير مقتنع بما سبق له قبوله ، إذ كتب يقول : « أعتقد أن الناس الذين لديهم فضيلة قوية ثابتة لابد أنهم يشعرون بجزء كبير من ذلك الرضا النفسى ، الذى أجعله شرطاً أساسيًّا للسعادة . وبما أننى لست من أرباب الفضيلة ، فإننى أعتمد على الرضا الذى يمنحه لى العمل المتواصل » .

وراح يحيط نفسه بمخلوقات خياله ، التى كان يجد فيها أصفى نواع السعادة وأقلها مرارة. وباعتياده النظام فى الأفكار ، وفى كل عمل يقوم به ، وبتفضيله كافة ملذات العقل والروح ، وصل ديلاكروا فى أواخر أيامه إلى نوع من السعادة الهادئة ، وإلى نوع من الصفاء الصوفى — وكأنه يهيم فى مجال آخر . .

متدين
متصوف خالد . .

« كل ما يعنينى الآن هو ضرورة أن أنغمس أكثر فى العزلة» . كتب ديلاكروا هذه الجملة وهو فى السادسة والعشرين من عمره ، أى سنة ١٨٢٤ ، وفى أوج المعركة الرومانسية . وكان هذا الشعور يستحوذ عليه ، مثله مثل فتيان العصر ، لكن ليس بسبب أى عدم فهم أو انفصال بينه وبين الآخرين . فقد كان يبحث عن العزلة ويقلق من أجلها كلما ضاع وقته مع الأصدقاء والعادات والملذات اليومية ، وكلما شعر بأن الوقت يفلت منه ، وأن سكينته تحتجب عنه فى قلعة متينة . فحاول أن يحتذى بالشاعر الذى يعيش منعزلا لكنه ينتج كثيراً وينعم بالكنوز التى يحملها فى صدره ، والتى تفلت منه فور انهماكه فى أى شىء آخر . فقد لاحظ ديلاكروا أنه عندما يعطى الإنسان نفسه كلية لعقله يتفتح يعطى أجمل الثمار . وذلك عندما يتمكن من التعبير بمختلف الأشكال ومشاركة الآخرين ، ودراسة ذاته وتصويرها باستمرار فى كل حالاتها . .

وعندما لم يعثر على من يتحقق معه ذاتيًّا ، غاص ديلاكروا فى عزلة مريرة . وما كان يؤلمه أشد الألم اضطراره إلى أن يكون إنساناً مختلفاً مع كل شخص يقابله ، أو أن يظهر لكل واحد منهم الجانب الذى يفهمه . . فكان يجد فى عدم الفهم

المتكامل وعدم تحقيق ذاته أكبر المآسى . لذلك كتب يقول : « إنه لمن أكبر المآسى ألا يستطيع الإنسان أن يجد من يفهمه ويشعر به كاملا . . وعندما أتأمل هذه الفكرة أجد أنها تمثل أكبر جرح فى الحياة . . وإن قلبى لمحكوم عليه بهذه الوحدانية . . »

وبتطلعه إلى السيطرة التامة على كيانه ، جسماً وعقلا ، رفض ديلاكروا أن تفلت منه نفسه وأن تحتمى منه فى قلعتها المنيعة . وبتفكير واع وشديد الإدراك لهدفه ، قال : « سأغلق بابى وأدفن نفسى فى وحدتى » .

لكنه لم يدفن نفسه لكى يموت ، إطلاقاً ؛ فهذه الفكرة لم تخطر على ذهنه إلا مرة واحدة فى أثناء نومه ، واستيقظ مفزوعاً لأنه كان يرفض الموت دائماً . وإنما انعزل لكى ينتج . أليس كل خلق بحاجة إلى محراب ؟ وكانت هذه العزلة الهادئة ، وهذا الشعور اللذيذ بالتحرر وبخاصة هذا الإحساس بأنه ملك نفسه كل هذه المشاعر كانت أساسية لاستمراره فى العمل .

ولم تكن تلك العزلة المقدسة التى استكان إليها ، أو تلك الرسوم الحائطية التى يقوم بها هى التى تدفعه إلى التأمل فى المجال الدينى . فقد اعتاد مناقشة كل القضايا ، وكانت له أفكاره وتناقضاته فى هذا المجال أيضاً . فمنذ صغره ، يبدو ديلاكروا مندهشاً لمبدأ التناقض الذى تقوم عليه الحياة . وتعتبر قضية الروح والجسد من أوائل القضايا التى لفتت نظره . ففى عام ١٨١٢ ، أيام كان طالباً بالسنة الثالثة ، كتب على غلاف إحدى الكراسات المدرسية يقول : « الجسم والروح صديقان لا يمكنهما الافتراق ، وعدوان لا يحتمل كلاهما الآخر » .

ولاشك فى أنها ملاحظة ذكية ، ولاسيما أنها نابعة من تلميذ فى الرابعة عشرة من عمره ، كما تدل على وعيه المبكر . وما إن تأمل هذه المسألة بعمق أكثر ، حتى راح يتخبط فى موضوعات غير مؤكدة ومحيرة : ما هى الحياة ؟ والله ؟ والروح ؟ والعديد من هذه الأسئلة التى تثير فضول كل شخص يفكر فيها ، وبالأخص كل من يجازف بالتعرض لمجال الخلق . .

ومنذ بداية اليوميات نلاحظ صراعاً خفيًّا عميقاً . فبعد أن راح يفكر فى فنائه وفى مقارنة النجوم والكواكب المعلقة ، وفى العدالة والصداقة ، وفى المشاعر الصافية

المحفورة فى قلب الإنسان ، لم يجد من هو أكبر من الكون إلا خالقه . فراح يقول : « إن هذه الفكرة تدهشنى . . هل يمكن ألا يكون موجوداً ؟ ماذا ؟ هل يمكن للمصادفة أن تجمع كل هذه العناصر وتوجد الفضائل التى هى انعكاسات لعظمة لانعرفها ؟ »

وبعد ثلاثة أسطر دفعه تردده إلى القول : « آه . . إذا استطعت أن تؤمن بكل قواك بذلك الإله الذى خلق الواجب ، فإن ترددك سيحسم . إذاً اعترف أن الحياة ، والخوف منها أو من أجلها ، هى التى تقلق أيامك الخاطفة ، التى ربما انسابت فى هدوء لو أنك رأيت فى آخرها إلهاً يستقبلك » .

ومع ذلك ، فإذا كانت اليوميات تبدأ بعدم استقرار واضح ، وترتفع التساؤلات من صفحاتها الأولى ، فإنها تنتهى بتأكيد اكتسبه ديلاكروا من تجارب حياته الواسعة ، وهو « أن الله موجود فينا » . .

غير أن ظاهرة الموت ظلت عالقة فى نظره ، ولم تكف عن إثارة فضوله ولفت تأملاته . وقد احتك ديلاكروا منذ صباه بذلك المجال الغيبى أو المجهول بكل ما به من مشاعر وغموض . فقد توفى والده ، ثم أخوه هنرى ، ثم والدته . وثلاثتهم فى بداية شبابه . لكن أفكاره حول الموت لم تصل إلى حدتها وقمة صراعها إلا بموت صديقه وزميله جريكو (Géricault) . فكتب آنذاك يقول « مسكين ياجريكو . . رأيتك تنزل فى مسكن ضيق ، خال حتى من الأحلام . ومع ذلك لا أستطيع أن أتصور أنك مت » .

وكان ديلاكروا أبعد من أن يفكر فى أن كل شىء مرتب فى الطبيعة . فظل متردداً فى أفكاره بعد حادثة جريكو . كان يرفض أن يرى هذه النهاية أو أية نهاية للحياة . وكثيراً ما تساءل : «كان يعيش ، ولم يعد يعيش . . كان يحدثنى وذهنه ينصت إلى ، والآن لاشىء من هذا . . لكن هذا القبر . . هل يرقد فى هذا القبر البارد مثل القبور ؟ هل تأتى روحه وتحوم حوله ؟ وعندما أفكر فيه : هل هى التى تأتى لتحرك ذاكرتى؟»

لم يقتنع بهذه الفكرة ولم يقبلها . ولم تعد رغباته تعنى إلا توسيع معارفه إلى أقصى حد . وتحتوى اليوميات على الكثير من الاستشهادات والفقرات المنقولة والصراع

أو التأملات البسيطة . لكنه ظل مستمراً فى تأرجحه وفى تناقضاته . فهو لايصدق « هذا المخلوق المسمى روحاً والذى يمنحونا إياه » ، كما يرفض فى نفس الوقت الاعتراف بفنائها! هل توجد الروح قبل ولادتنا؟ هل توجد بعد موتنا ؟ وفى خضم هذا الصراع تتضح فكرة فى ذهنه : « لقد وضع الله الروح فى الدنيا كإحدى القوى الضرورية. إنها ليست كل شيء كما يقول هؤلاء المثاليون والأفلاطونيون. إنها كالكهرباء وككل القوى المحركة التى تؤثر على المادة . . إننى أتكون إذن من مادة وروح . وهذان العنصران لايمكنهما الفناء » .

وإذ كان ديلاكروا يتهم الإله بأنه المسئول عن الآلام البشرية وعن الفوارق الموجودة — ليس بين الطبقات فحسب وإنما بين كل فرد وآخر — بدلا من أن يتهم الأسباب الحقيقية الاجتماعية والسياسية ، فإنه قد أدرك أنه يتكون من عنصرين لايفنيان . وفيما يتعلق بالجسم فمن المعروف أنه عنصر يتحول إلى مواد عضوية . أما فيما يتعلق بالروح ، فلم يصل إلى تحديد أكيد . لكنه توقف عند تساؤل وجيه ، حيث يقول : « هل يمكننا القول بأن هذه الأرواح هى أجزاء وإشعاعات من الخالق الأعظم ؟ »

إنه احتمال قائم . .

وتعرض ديلاكروا — الذى كان يعايش مختلف تيارات عصره — إلى مجال تحضير الأرواح . وكان شديد الانتشار آنذاك . ولكن حتى فى هذا الموضوع نجده واضح التناقض .أكان يؤمن بتحضير الأرواح أم كان لايؤمن ؟ الاحتمالان قائمان . فأحياناً يتحدث كأحد العارفين بهابيواطن الأمور ، وأحياناً أخرى يسخر ويستنكر .

وقد تعرض إلى هذا المجال مبكراً ، ففى سن الخامسة عشرة نراه يتحدث عن دير فالمونت إلى أحد أصدقائه . وبعد وصف مقبض للكهف الذى دفن فيه القساوسة أضاف : « وهناك آنسة تظهر فى منتصف الليل ، وتجرى كالمجنونة فى هذا المكان.. . . حقيقة أنها لم تأت لتشد قدمىّ ، لكننى أنتظر ظهورها باستمرار . . »

وتضم اليوميات الكثير من الملاحظات حول هذا الموضوع . وإذ كانت هناك موجة عارمة من تحضير الأرواح فى منتصف القرن التاسع عشر ، لم يفت

ديلاكروا أن يدون تجاربه . فقد كان يحضر الجلسات التى تديرها كل من سيدة فيو (Villot) ، وماربوتى (Marbouty) ، وكيريل (Querelle) وروبمبريه (Rubempré) وغيرهن . . كان يحضر فعلا ويرى بعينيه هذه التجارب الغريبة . فقد كانوا يحركون الأشياء ويشفون المرضى فى أثناء هذه الجلسات . لكن الشىء الذى كان يثير فضوله أو سخريته هو تلك الجلسات التى تملى فيها الأرواح الكلمات والخطب . فكتب معلقاً : « إن كل شىء يتقدم فى هذا العصر ! حتى الموائد تتقدم ! . . فى البداية كانت تخبط عدة خبطات تعنى نعم أو لا . . ثم ابتدعوا موائد خاصة ، مزودة فى منتصفها بإبرة خشبية ، تتجه وتثبت عند الحروف الأبجدية المكتوبة فى دائرة . وهى تختارها بعناية لتكون جملة مفيدة ، رائعة العمق ، وكأنها آية من الآيات السماوية . . . ثم تعدوا هذه الطريقة التعليمية المدهشة وراحوا يضعون تحت أيديهم لوحة مزودة بقلم ، يتكئون بها على المائدة الملهمة ، فينساق القلم فى كتابة كلمات وخطب بأكملها . وقد حدثتنى مدام روبمبريه عن مخطوطات كبيرة ألفتها هذه الموائد . . وهى مخطوطات سوف تثرى هؤلاء الأشخاص الذين لديهم القدرة على تحريك المائدة . . وهكذا سيصبحون عظماء بمنتهى البساطة والرخص ! »

وبرغم هذه السخرية ، فمن الواضح أن ديلاكروا كان يعتقد بدرجة ما فى تحضير الأرواح ، إن لم يكن بفكرة التجسد . فى سنة ١٨٤٣ ، أى عندما كان فى سن الخامسة والأربعين ، وهى سن عاقلة بالنسبة للإنسان ، كتب إلى جورج صاند يقول : « أنام فإذا بى أدخل حياتى السابقة ، وفى ظنى أن الجسم يستريح وأن الروح هى التى تتجول . وتصورى أن روحى الضالة تزورك ثلاث مرات فى كل خمس مرات تنطلق فيها . . وأن كونها روحاً لايمنعها من أن تتصرف معك تصرفاً غير لائق ! أفلا يدل ذلك على أنه إما أن الاتصال ليس له معناه المألوف ، أو أننى كنت أعاشرك فى حياتى السابقة بصورة أكثر دأباً واستمراراً مما أفعل فى هذا التجسد الأخير والفانى كمصور . . هذا التجسد الذى أعانيه الآن ؟»

وأياً كان موقفه ، وسواء كانت له عقيدة غير ثابته أو قابلة للمناقشة ، فإن هناك شيئاً لاجدال فيه . فقد وصلت نفسه إلى ذلك المستوى من الرقى أو الإحساس

المرهف الذى يمكنها من التقاط ذبذبات المشاعر والأحداث بالحدس . ولعل ذلك يرجع إلى أنه كان يحيا حياة الناسك المنعزل، مكرساً كل وقته للعمل والتأمل . وعلى الرغم من أن هذا المجال ما زال غير مؤكد بشكل قاطع حتّى يومنا هذا ، فإن ديلاكروا لم يكف عن تدوين ملاحظاته وتجاربه . ومن تلك الملاحظات ما كتبه عن موت شوپان (Chopin) : « لقد علمت اليوم بعد الغذاء بموت شوبان المسكين . . ومن الغريب أننى شعرت بهذه الفكرة صباحاً عند استيقاظى . وهى ليست المرة الأولى التى أشعر فيها بالأشياء قبل حدوثها . . »

وقد كان ديلاكروا ، الذى شب على قيم القرن الثامن عشر وكان يعجب بها ، يعدّ لادينيًّا بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة . أى أنه كان يرفض أولاً التعصب الدينى وخرافاته البدائية . ولم يذهب أبداً إلى الكنيسة بحثاً عن التوضيحات التى كان بحاجة إليها . وإنما اعتمد على العقل كلية – فهو أساس كل عظمة فى رأيه . كما كان يرفض فكرة الخطيئة الأولى ، ولم يتلق أى تعليم دينى . لذلك ظلت علاقته بهذا المجال علاقة جمالية وأخلاقية . وإذا كانت العودة إلى الديانة – على حد قول بوايبه (Boyé) – « تمثل إحدى سمات بداية الرومانسية » ، فإن ديلاكروا يختلف هنا أيضاً مع معركة الرومانسيين فى الثلاثينات . ولم تكن اللوحات الدينية التى صورها إلا نتيجة طلبات رسمية ، وليست بفضل اختياره أو ميله الشخصى . واللوحة الوحيدة التى فكر هو فى تصويرها كانت عقب حضوره حفل تعميد . لكن سرعان ما تبخرت هذه الفكرة مع تبخر تأثير الاحتفال .

ولم يكن ديلاكروا – مثله مثل جوته (Goethe) – يرى فى قسس عصره إلا ممثلين ، ممثلين غير قنوعين بمجالهم ويريدون امتداد سلطانهم إلى التعليم العام والسيطرة على كل شىء . وظلت فكرته هذه ثابتة حتّى وهو على فراش الموت . . فقد كتب رنيه‌ويج (René Huyghe) يقول : « وحينما كان على فراش الموت ، رفض مساندة الدين الذى تخلى عنه . . . وعندما تحدث الطبيب أمامه عن الاعتراف والمناولة الأخيرة ، تمتم قائلا : « هل تسمع ماذا يقول . . لماذا هذه التمثيلية ؟!».

فلم تكن الكنيسة فى نظره سوى مسرح تدور عليه الاحتفالات التى تؤثر فى النفوس من الناحية الفنية والشكلية أكثر مما تؤثر من الناحية الدينية . ومما كتبه فى هذا الموضوع ، قوله : « لقد تأثرت بعمق بهذا الزحام الغارق فى ثياب من كل

لون ، وفى ثياب مزركشة . . إن الموسيقى ، وكبير الأساقفة، وكل هذا البذخ قد خلق من أجل التأثير على النفوس. . وقد أدركت اليوم — كما أدركت دائماً — أن الكنيسة لم تخلق من أجل التسامى والدين » .

وفى الواقع لم يكن ديلاكروا يرى فى الكنيسة إلا إمكانياتها الواسعة بالنسبة للخيال . فلم يلفت نظره فيها إلا جانبها التشكيلى. وقد فسر ذلك بأن المسيحية تحب كل ما هو ملفت للنظر ومثير للخيال . وفن التصوير يتجاوب مع مظاهرها هذه أكثر من النحت . لأن التصوير يتلاحم أكثر مع الشعور المسيحى . .

وبحسبانه مصوراً للآلام الإنسانية ، كان يجد أصداء عميقة فى الألحان والموضوعات الدينية . وتمتلئ اليوميات بمثل هذه التعليقات : « لقد بهرنى قداس الأموات بكل ما فيه من إمكانيات للخيال » . وأضاف بودلير (Baudelaire) على قوله هذا : « إن الألم والفخامة الواضحة فى الدين تجد دائماً أصداء فى النفوس». فلم يكن حب ديلاكروا للكنائس إلا بسبب جوها وبسبب مناظرها الرائعة المثيرة للغموض ، التى يراها على ضوء الشموع المتناثرة . . لكنه كان يعجب خاصة بالكنائس القديمة البالية . وهو يعلل تفضيله هذا قائلا : « يبدو لى أن هذه الكنائس القديمة مكسوة بتمنيات كل القلوب المعذبة التى زارتها وتضرعت فيها إلى السماء . . إننى أفضل أصغر كنائس القرى ، كما أتلفها الزمن، على تلك الكنائس التى يرممونها مثل كنيسة سانت أوان دى روان . فكم كانت رائعة وهى محاطة بالظلام فيما مضى ، قبل أن يضفوا عليها ذلك البريق الصناعى اليوم » . .

وبخلاف الجانب الإنسانى والتمنيات المحفورة على الرخام والخشب، وبخلاف الجانب الرسمى للاحتفالات والموسيقى والغناء وضوء الشموع . . أى بخلاف كل ما يمثل الجانب التشيكلى ، فإن الكنيسة لم تكن تعنى شيئاً لديلاكروا . وكذلك الإنجيل . فلم يقرأه أو يلجأ إليه فى لحظات تعاسته ككتاب مقدس، وإنما « كمنجم خصب بالموضوعات » . . أوكما قال فيليب جوليان (Philippe Jullian) : « إن قراءة الإنجيل قد أوحت له بأفكار عظيمة وبلوحات رائعة ، لكنه يلى فى المكانة أعمال بايرون وجوته » .

وفى الواقع أن عدد اللوحات ومشاريع اللوحات الدينية التى صورها ديلاكروا

يتعدى الستين لوحة . وذلك يدل على مدى خصوبة هذا « المنجم » بالنسبة لخياله . وهذه الموضوعات ، مثلها مثل الموضوعات التاريخية أو الطبيعية ، لم تكن تجذبه إلا من الجانب التشكيلي . إذ أنه يعبر فى هذه اللوحات عن اللحظة الجمالية للمأساة الإنسانية كما تصورها قصص الإنجيل . وهى لحظة كانت تكفل له التجاوب مع أسمى ما فى الدين كما كانت تكفل له إدخال عنصر الواقع وسط الخيال . . وذلك ما كان يطلق عليه : « أكبر مهارة فى عالم التصوير » . .

أما من الناحية الدينية ، فكان يعتقد فى ديانة غير قائمة على الخوف، حيث يستطيع الإنسان أن يسير على تعاليمها بغير وعيد العقاب وإغراء الثواب . . كانت الحقيقة التى يراها أعلى من قيود الكنائس وتخرج عن نطاق إطارها. فارتقى بإيمانه إلى عالم ذبذبات الخلق الخالدة : إلى عالم الفن . . إلى ذلك العالم الذى كان يبحث عن تحقيق ذاته فيه . وقد توصل ديلاكروا القدرى ، والملحد فى نظر الكثيرين ، إلى أن يدرك فى عام ١٨٦٢ ، أى قبل وفاته بأشهر : « أن الله موجود فينا » . وراح يفسر هذه الفكرة فى صفحة رائعة من التحليل والتأمل . وبرغم بعده عن الالتزام بحرفية التعاليم الدينية ، كان يشعر فى قرارة نفسه، وفى أعماق الآخرين، برغبة لاتتزعزع فى الاتجاه دائماً إلى الأفضل . كما كان يشعر بذلك التطور المستمر الذى يتم رغماً عنه . .

ويقول رنيه ويج (R. Huyghe) « إن ديلاكروا قد توصل بهذه الفكرة إلى فتح ذلك الأفق الذى اتجهت إليه الفلسفة الروحية الفرنسية . وخاصة فلسفة چول لانيو (Jules Lagneau) ١٨٥١ — ١٨٩٤ ، الذى كان يحدد معنى الله بأنه قوى داخلية ، مشعة ، نلحظها فى إصرارنا على القيم . وكذلك فلسفة ليون برنشڤيج (Léon Burnschwig) ١٨٦٩ — ١٩٤٤ الذى كان يقرن الله بمبدأ إدراكنا الذاتى للروح» .

وبصفته فناناً يتمتع بذلك الجزء من القدرة الإلهية الخلاقة ، تمكن من إدراك معنى اللانهائية والإله الأعظم . وباتباعه دائماً منهج الاهتمام بما هو خاص أو جزئى ليصل إلى ما هو عام ، معتمداً على فكرة أننا أجزاء أو إشعاعات من الكائن الأكبر ، الذى هو إجمال الكائنات ، يقول ديلاكروا من خلال حياته

وأفكاره إنه لابد أولا من أن يبدأ الإنسان بفهم نفسه ، لكى يصل إلى فهم كل الإنسانية ، وبالتالى إلى فهم الله . .

وذلك ما جعله يصل بتمجيد الفردية إلى أسمى مداها . .

غير أن فضوله لم يكف بالنسبة لغموض الكون ، ولتلك الإشعاعات الخفية التى يبدو أنها تحيط به . لذلك كان ديلاكروا — الراضخ للقدر — يعيش حياة بركانية الطابع ، لكنها محجبة بلباقة . وهذا الفنان الذى كان يهزأ من العلماء وممن يريدون الكشف عن تلك الغلالة التى أسدلتها الطبيعة على سرها ، كان يريد أن يعرف . . يريد معرفة هذا السر . . سر الخليقة وسر الحياة . . ويريد التوغل فى هذا المجال الغامض ، المغلق بإحكام . وإذ راح يحاول معرفة من هو حارس ذلك المجال ، وجد الإجابة فى الإنجيل . وأدرك أن ذلك الممر المؤدى إلى المعرفة يحرسه الملاك . .

ومن خلال رؤيته الملونة ، وانعزاله ، وسكينة حممه ، توصل ديلاكروا إلى شق مدخل فى هذا الغموض ، وأضاءه بنور مشعله ليكتب وصيته الحائطية الخالدة . .

فى الثامن عشر من شهر أبريل عام ١٨٤٩ عهد إليه بتنفيذ الرسوم الحائطية الخاصة بزخرفة جدران كنيسة سان سولبيس ، فى باريس . ولم يكن اختياره للموضوعات سهلا . فلم يكن عليه فى هذه المهمة التعامل مع معطيات خارجية وذاتية فحسب ، وإنما كانت هناك موافقة الأساقفة ورجال الدين . ولم ينته من اختياره إلا فى أواخر العام تقريباً ، عندما كتب يقول : « لقد انتهيت اليوم من تحديد موضوع الملائكة المقدسة بموافقة الأب جوجون (Goujon) . وألاحظ الآن وأنا أكتب أن اليوم يوافق عيد الملائكة المقدسة ! »

واستمر عمله للاسكتشات حتى الربيع التالى . وهو مهتم فى نفس الوقت بإعداد الجدران . لكن الطلبات راحت تنهال عليه بإلحاح . فكان عليه إتمام قاعة السلام فى سراى مبنى البلدية ، الذى استمر العمل به من عام ١٨٥٢ إلى ١٨٥٤ . وكان العمل بالكنيسة مستمراً ببطء . فهو لم يتفرغ لها كلية إلا فى صيف عام ١٨٥٤ . وقد حاول الحصول على إذن لكى يعمل أيام الآحاد . فكتب يقول

بخيبة أمل : « لقد ذهبت صباح اليوم إلى الأب كوكان (Coquant) أستأذنه فى العمل أيام الآحاد بالكنيسة . لكنه راح يثير الاستحالة بعد الاستحالة . . وكأن الإمبراطور والإمبراطورة وسيادة كبير الكرادلة يتآمرون لكى لايتمكن فنان مسكين مثلى من اقتراف جرم العمل يوم الأحد ، مثل أى يوم آخر ، ليعبر عن أفكاره التى يستمدها من عقله ليمجد الرب . فأنا أفضل العمل أيام الأحد فى الكنائس : فموسيقى القداس تثيرنى جداً . لقد صورت بإبداع هذه الطريقة فى كنيسة سان دنيس دى سان ساكريمان » .

ومرة ثانية يبدو أن كل شىء قد تجمع ليعوق عمله ويعانده ولاسيا أعمال الحليات المعمارية وصحته المتدهورة . ومع ذلك ، ففى شهر أغسطس عام ١٨٥٦ كان فى أوج نشاطه . وذلك يتضح مما كان يكتبه فى تلك الفترة : « عدت فى الخامسة بعد الظهر بعد نهار من العمل المتواصل فى الكنيسة » ، « عملت فى الكنيسة بإرهاق وقد مضى أسبوعان على هذا العمل المتواصل » ، « اليوم صورت يعقوب بالكنيسة . وذلك بالإضافة إلى أعمال أخرى قمت بها طوال اليوم منها إعداد المجموعة . . وكان التحضير جيداً » ، « أعيش حياة ناسك وكل أيامى تتشابه . . أعمل كل يوم فى سان سولبيس ما عدا الآحاد . ولا أرى أحداً» . .

وإذا كان العمل يتم بصعوبة حتى تلك اللحظة ، فلن يلبث أن يصبح كالجحيم فى نظره. كما راح يقول لمدام دى فورجيه (de Forget) : « لاأعرف متى سأعود فعملى الجحيمى يربطنى فى سان سولبيس » . وكان فى الثانية والستين من عمره : صحته واهية لكن إرادته من حديد. فقد حدد لنفسه برنامجاً صارماً لكى يتمكن من إنهاء عمله الذى طال أمده أعواماً وأعواماً . وتعد الرسالة التى كتبها إلى أنطوان بريبه (Antoine Berryer) من الرسائل الدالة على مدى معاناته : « لقد وعدتك بأن أعطيك أخباراً عن ذلك القرار البطولى الذى اتخذته والذى مازلت أواظب عليه ، وهو الاستيقاظ فى الخامسة والنصف صباحاً ، لكى أذهب فى أول عربة إلى سان سولبيس ، حيث أعمل طوال الصباح ، ثم أعود بعد الظهر ، وأتناول عشائى وأنام فى الثامنة مساء لأبدأ من جديد فى اليوم التالى.. إن اهتمامى وشغفى بعملى يعطينى حيوية فائقة . . ولاأخشى إلا إصابتى ببرد وزكام.

فذلك يعد عقبة جادة ، وخلاف تلك العقبة ، سأستمر قدر استطاعتى ولن أبطئ من سرعتى ، علماً بأن اهتمامى يتزايد وتعبي يتناقص . أؤكد لك أننى أهرع إلى كنيستى بنفس الشغف الذى كنا نهرع به فيما مضى إلى الأماكن الأخرى! . . »

غير أن قلقه لإنهاء عمله كان يتزايد . . وتعكس خطاباته فى ذلك العام عمله المتواصل الذى وقف حياته من أجله . وهو عمل أطلق عليه بحق تعبير « شغل العبيد » ، عندما كتب يقول : « إن عملى يتقدم بوضوح ، لكن حياتى أصبحت مؤلمة . . إننى أقوم بالعمل كالعبيد . . وصادفتنى مصاعب جمة بسبب الألوان غير اللامعة وصعوبة التحكم فيها » .

وأخيراً ، وفى التاسع والعشرين من يوليو انتهت أعماله الشاقة ، وتم طبع الدعوات ، مصحوبة بنبذة عن العمل الفنى نفسه . وعندما علق ديلاكروا على صراع يعقوب مع الملاك كتب يقول : «إن الكتب السماوية تنظر إلى هذا الصراع على أنه قمة المحن التى يبتلى بها الله عباده المختارين » .

وبعد إتمام هذا العمل الحائطى الضخم ، كان ديلاكروا يجلس بهدوء يتمعن فيه بشىء من الحنين. فكتب لصديقه أندريو (Andrieu) يقول : « إننى أفكر كثيراً فى أيام العمل بالكنيسة ، مثل السجين الذى أطلق سراحه، فيتذكر بشىء من الندم الخبز الجاف الذى كان يأكله بين الجدران الأربعة . . »

ويعد بعض المؤرخين أو النقاد الفنيين أن رسوم كنيسة سان سولبيس هى قمة فن ديلاكروا ، بسبب اتساع معناها . وهم يندهشون لأنها صنع فنان قليل الإيمان بالدين ! لكن ، على حد قول موريس سرولاز (Maurice Sérullaz) « إن الإيمان وحده لايكفى لخلق الأعمال الفنية الرائعة . إن كثيراً من الفنانين حاولوا التعبير عن الإيمان دون أن يتعدوا فى تعبيرهم الشكل الخارجى للأوضاع . أما ديلاكروا فقد ركز كل إيمانه فى الفن، بذلك أصبح منبع إلهامه الإلهى وانطلاقة قلبه وروحه . فكان يصبو إلى ذلك المنطلق الذى رفعه فوق كل ما هو معتاد إلى أوسع آفاق التصوف، وإن لم يكن إلى غموض مجال الروحانية » .

وفى هذا الموضوع ، مثل بقية الموضوعات التى عالجها ، تعدى ديلاكروا حدود القضية الدينية ليصل إلى نوع من الربط بين حياته وأفكاره أو إلى

خلاصتهما . فاللحظة التى اختارها لهذا المنظر تزيد من المعنى الذى حاول التعبير عنه . فقد اختار الفجر . . فجر يوم جديد يتولد والشمس تبدد الظلام . . وتنبثق الأشجار من الأرض شامخة وكأنها تمثل حياة الفنان ودوره فى تاريخ الفن . فما أشبهه بذلك الجذع الراسخ ، الذى تمتد جذوره فى الماضى ، وترتفع أغصانه الوارفة لتعلن عن رعشات المستقبل . . كما تمجد هذه الأشجار ذكرى جولاته الطويلة فى غابة « سينار » ، حيث كان يروق له تأمل شجرتين معمرتين هما شجرة آنتان والشجرة المصلية، اللتين يسرتا له إدراك معان جديدة عن مفاهيم الطبيعة. وكم من ملاحظة كتبها بعد تأمله ذلك الشجر ، منها : «عندما أنظر إلى هذه الشجرة عن بعد كاف ألم بكل أجزائها ، وتبدو عادية الحجم، وعندما أقف تحت أغصانها، يختلف التأثير كلية : فلا أرى سوى الجذع الذى ألامسه تقريباً، وبداية الأغصان الضخمة التى تمتد فوق رأسى كأنها أذرع مارد ، وأندهش لضخامة التفاصيل التى أراها . أى فى كلمة واحدة : إننى أجد الشجرة ضخمة، بل مفزعة الضخامة ».

وقد حاول التعبير عن هذه الضخامة المفزعة ، ونجح . فإذا قيست بأحجام الأشخاص فى المقدمة، فإنها تدل على مدى اتساع الآفاق التى تنتصب فيها والتى يوجد الإنسان فى رحابها . وعلى الرغم من أن الصراع القائم بين يعقوب والملاك قد تم تفسيره بعدة معان ، فإنه يمثل صراع الازدواجية الخالد ، الذى عاناه الفنان خاصة ، والذى يعانيه الإنسان عامة .

وإذا ما تساءل الأب پاتوى (Patouille) لماذا صور الفنان على هذه الجدران ملائكة غاضبة ؟ ثم يعاتبه على « هذه الرسوم الثائرة والتكوينات العنيفة ، التى لاتلهم النفوس السلام والسكينة والتعبد ، وإنما تزج بها إلى نوع من القلق والفزع » ، فإنه يمكن القول — بلا خطأ شديد — إن ذلك هو بالفعل ما أراده ديلاكروا . ذلك هو ما يميز رومانسيته الدينية . فقد أدخل الصراع والمعركة والتناقض وصمود الإنسان وإصراره على معرفة سر الكون فى قلب الكنيسة .

ولم يختر ديلاكروا هذا الموضوع جزافاً . فبخلاف رغبته فى أن « يواجه هجوم الراعى الشاب ، المنطلق ، بهدوء الملاك الذى لايهتز — كما يقول إسكولييه (Escholier) ، فإن ديلاكروا أراد أن ينقل هزة الاندهاش واليقظة إلى كل مشاهد

حتى فى أثناء تعبده . كما أراد دفعه إلى التأمل والتمرد . وإذا كان ديلاكروا قد توصل إلى تعريف معين لله أو للغموض، فإن وصيته هذه ، التى أودعها جدران الكنيسة، تمجد صراع الإنسان على الأرض . ذلك لأنه لم يصور يعقوب مهزوماً كما فى النص الدينى ، وإنما صوره فى أوج صراعه . فيبدو وكأنه على وشك الانتصار فى حين يبدو الملاك – بالمقارنة بقوة اندفاع يعقوب – وكأنه على وشك السقوط !

وفكرة استمرار الصراع هذه هى الفكرة الوحيدة التى لم يغيرها ديلاكروا أو يتناقض فيها طوال حياته . فهى تشتمل على خلاصة رومانسيته : الصراع وليس الهزيمة . . الصراع ليس من أجل وفاة رومانسية كالحة وإنما من أجل حياة متكاملة عميقة ، ومن أجل استمراره فى أن ينتزع من الحياة مزيداً من المعرفة ومن الأسرار . .

فإذا كان قد خلد شيئاً من بين كل ما خلد ، فهى فكرة ذلك الصمود فى الصراع الذى لايحيد ، والتى تميز الإنسان وهو يشق دائماً طريقه برأسه، وبوعيه وتفكيره ليكشف من غموض الكون وليضيء طريقه . .

* * *

ومما تقدم ، يمكن القول بأن ديلاكروا كان على حق حينما قال إنه رومانسى منذ سن الخامسة عشرة ، فمن ذلك الحين وهو يقوم بالتعبير عن نفسه وعن مشاعره . . وعلى عكس الرومانسيين المتباكين كان ينظر إلى الحياة من زاوية مختلفة ويعبر عنها بانطلاقه ، مستعيناً بأهم وأكبر لحنين : الحياة والموت ، كبداية لانطلاقته ليدخل الحيوية والحركة فى الفن .

ولم يقبل ديلاكروا أن يكون واحداً من هؤلاء العابرين على الأرض ، وإنما كان يريد حفر بصماته على التاريخ بعمق وبإدراك . فابتعد عن كل ما يمكن أن يعوق عمله . وإذا ما دفعه هذا الابتعاد إلى الشعور بالحنين تجاه صخب الدنيا ومجتمعاتها ، تغلب على مشاعره بالمزيد من التركيز والعمل . فظل مبتعداً ، لكن متابعاً لأحداث عصره ، غير واثق إلا فيما يخلق ، محاولا تحقيق ذاته من خلال عمله .

وبارتقائه إلى مستوى عال من الهدوء والسكينة ، وصل ديلاكروا — الملحد — إلى فكرة « أن الله فينا » وأننا أجزاء من ذلك النبع المشع دواماً . كما وصل إلى رفض وظيفة الكاهن ، الممثل الكبير فى نظره ، ولم يعد يرى فى الكنيسة إلا مسرحاً لتلك التمثيلية الكبرى التى يسمونها الدين ! فلم يعد يتجاوب إلا مع الجانب التصويرى فى الدين ، معتبراً الإنجيل منجماً خصباً بالموضوعات .

أما الوصية التى تركها الفنان لمن بعده والتى توصل إلى مضمونها بتجاربه وبمعاناته ، فهى الدعوة إلى الصراع دون إهمال العاطفة . الصراع بالعقل وبدأب بغية انتزاع المزيد من معرفة الطبيعة وبغية الكشف عن أسرارها . . الصراع من أجل الحياة وليس من أجل الموت والضياع . .

الخاتمة

رداً على السؤال الذى طرحناه فى المقدمة عن « ما هى قيمة يوميات أوجين ديلاكروا » ؟ . . يمكن القول بأنها من اليوميات الفريدة فى نوعها . . فهى تكشف بحوارها الطويل الصامت عن صيرورة وتطور ديلاكروا الإنسان والفنان . ويمكن عدها المفتاح الذى يفتح صندوق ديلاكروا ودهاليزه المغلقة . . ذلك إلى جانب ما تضمه من أعمال يمكن أن تخرج إلى النور متكاملة مستقلة ، مثل « قاموس الفنون الجميلة » . فقد كان ديلاكروا ينوى إصداره فى حياته ، ولابد من أن يكتبه فى كراسات منفصلة ضمنه يومياته . كما تضم أفكاراً تضع كاتبها فى مصاف أولئك الذين يتمعنون فيما يدور حولهم من أحداث ، وتبرز طابعه المميز : الازدواجية .

فديلاكروا يبدو من يومياته رومانسياً مشغوفاً بالكلاسيكية ، متمرداً يبجل النظم المستقرة ، عدواً للبورجوازية مع كونه مصورها الرسمى ، عصرياً لايؤمن بالتقدم ، مولعاً بالحب ويحتمى منه بالصداقة ، كما يبدو من خلالها اجتماعياً شديد الوحدة ، متحفظاً يبحث عمن يحدثه ، ومنطلقاً يلجم نفسه بالعقل والاتزان .

غير أن هذه الازدواجية الفياضة فى كل مجال ، أو هذه المتناقضات ، لم تجعله يحيد عن الطريق الذى حدد لنفسه . وربما يرجع ذلك إلى أنها كانت متناقضات متوغلة الجذور فى أعماقه وليست سطحية مضحكة . وانعكست هذه الازدواجية على ديلاكروا نتيجة لإدراكه أبعادها ومتناقضاتها . ولعل أوضح انعكاس لها هو شعوره بالاغتراب . الإغتراب فى كل مجال . .

فلقد بدأ ديلاكروا حياته بخيبة أمل واسعة، شقت وغيرت الكثير من مثالياته عن المرأة والحب والزواج. فبعد أن تحطمت هالة والدته، تلك الأم التى عبدها فى الصغر ، ظلت قاعدة نصبها خاوية إلى الأبد . . لاتحمل سوى تمثال واحد هو : عدم الثقة . . واستبدل بالحب المغامرة العابرة . وكلما اتسعت دائرة مغامراته

النسائية ، ازداد تمسكاً بألا يرتبط . وكأن كل امرأة ترضخ لعواطفه الجامحة تؤكد له أنه لا توجد سوى الخيانة والخديعة والمشاعر الزائفة أو الرخيصة! لكن لقاءاته لم تقتصر على التجارب الوقتية . فقد عرف الحب الثابت العميق الذى ظل ينمو طوال ثلاثين عاماً ، حتى مات هو ، والذى لم يخب لهيبه إلا بموت جوزفين دى فورجيه (Joséphine de Forget) نفسها من بعده . . وبرغم عمق هذا الحب الكبير ، فإن جرحه القديم وظلال عدم ثقته دفعا به إلى الاغتراب .

ونشأ ديلاكروا فى رحاب طبقة أرستقراطية ، تشرب منها مشاعر الفخامة والعظمة . لكنها كانت طبقة فى النزع الأخير . . تحتضر على دقات الطبول التى تقرعها الثورة . وتطلع ديلاكروا إلى أجراس الحرية وتحمس لنداءاتها . .فاشترك فى خضم هذه المعارك ، لكنه سرعان ما أدرك أنها حرية محمولة على أعناق البورجوازية ! فخابت آماله . . ومع ذلك ، ظل فترة ينادى بالحرية كمن ينادون . غير أن ما كان يعنيه هو مطالبته بالتحرر من هذه الثورة والعودة إلى العهد القديم.. أى أنه قد اتخذ خطاً سياسياً مخالفاً لزملائه من الفنانين والكتاب والموسيقيين الرومانسيين الذين كانوا من قادة هذه الثورة . ولعل إخفاقه فى أن يحتل مكانة مرموقة فى تلك الثورة ، أو فى قهرها وإعادة النظم السابقة هو الذى جعله يشعر بالاغتراب فى المجتمع .

ولم يكن اهتزاز ثقته بالمرأة وعدم مشاركته فى الثورة بشكل ذى فعالية هما وحدهما سبب شعوره بالاغتراب . فقد كانت صحته المعتلة لاتسمح له بمجاراة طابع ذلك العصر الصاخب ولا بممارسة الحياة التى كان يتمنى أن يحياها ولاسيما أنه كان يرى من حوله من يعيشون حياتهم بحيوية واضحة . . يأخذون من الحياة ويعطونها بالنهم نفسه ، مثل إسكندر ديماس (A. Dumas) ، وفيكتور هيجو (V. Hugo) ، وأونوريه دى بلزاك(H. de Balzac). أما ديلاكروا فكان جاف العود، ضعيف البنية. وقد أصيب فى شبابه بداء فى صدره وحنجرته أجبره على اتباع نظام معين فى المعيشة طوال حياته حتى أتى عليها . ولم ينكر ديلاكروا — فى اليوميات — ندمه على أنه لايتمتع بصحة مثل إسكندر ديماس مثلا . . . فكان يتجول بعلته بين الأصحاء باغتراب .

لكنه بدلا من أن يترك نفسه تنساق فى ضياع الاغتراب ، لجأ إلى التصعيد . فصعد كل ما يعتمل فى كيانه من متناقضات إلى المجال الفنى ، وبدلا من أن يجتر أفكاره وتجاربه فى عزلته الطويلة ، راح يأنس باليوميات . . يبوح لها بتأملاته وبالتغيرات التى تحدث فى كيانه وفى حياته . وهو هنا يختلف عن الفنان رامبرانت (Rembrandt) الذى لجأ إلى المرآة ليدون يومياته فى لوحات عديدة . فليس هناك فنان قد عبر بريشته وبألوانه عن مختلف مراحل حياته الذاتية مثل رامبرانت . غير أن ديلاكروا قد آثر المرآة الداخلية . وهى مرآة أقل بريقاً ، لكنها تلتقط تفاصيله الدفينة . فراح ينظر إلى نفسه وإلى ما يحيط به من خلال منشوره الذاتى . .

وربما كان أهم ما تكشف عنه اليوميات هو تشعب فكر ديلاكروا وتطوره الفنى . فقد حقق من الإنجازات الفنية — سواء العملية أو النظرية — ما يجعل من الصعب إغفال ذكره أو عدم الاستشهاد به فى المراجع الفنية الفرنسية أو غيرها . ذلك لأنه قد ساهم حقًّا فى دفع فن التصوير إلى آفاق سباقة ، وفى إرساء حجر أساسى فى بنائه التليد .

ومن الجدير بالذكر أنه كريماً بمعلوماته . فعلى عكس أولئك الذين يموتون محتفظين بأسرار مهنتهم ، ويقبرونها معهم ، كان ديلاكروا يدون تأملاته الفنية واكتشافاته التكنيكية بدقة وأمانة . ولعل هذا الجانب من أثمن ما تركه فنان فى يومياته بالنسبة للفنانين التشكيليين . فهو يبدو وكأنه يبسط لهم يده محملة بكل خيرات حياته الفنية .

أما فيما يتعلق بفلسفته إجمالا ، فأوضح ما يميزها هى عصريتها . بمعنى أنه تعرض لمسائل مازالت تعنينا ، وقطع فيها برأى محدد . وربما لم تعد فلسفته هذه جديدة مبهرة ، لكنها قريبة منا بما تحمله من معان إنسانية ومن قيم أصبحت اليوم من تراث القرن العشرين . . كأن يجاهد الإنسان ليكون هو نفسه ليحقق ذاته . وأن يختار بإرادته هو وليس وفقاً للآخرين . وأن يصارع ليمسك بزمام حياته وألا يتركها لرياح المجهول . .

أما نظراته للفن والفنانين ، فإن لم تكن من الابتكار الملفت للنظر حاليًّا ،

فإنها كانت سباقة فى عصره ، وذات فعالية مستمرة فى عصرنا . كأن يمارس الفنان فنه طوال حياته وأن يعرف كل القواعد ، لاليتوقف عند حدودها الضيقة ، وإنما ليتخلى عن قيودها ويصل إلى أسلوبه الذاتى ، وأن يتفادى البحث المصطنع عن التجديد ، فالجديد يتولد تدريجيًّا ومع الاستمرار فى العمل . وكأن يتجه الفن إلى الواقع المعاصر كمعطية أولى ، وأن تكون الطبيعة بمثابة القاموس : أى أنها عنصر مساعد وليست غاية تنقل حرفيًّا . وأن يتخطى الفن مرئياتها المحددة ليعبر عما وراءها .

ولعل الدرس الكبير الذى خرج به ديلاكروا من اغترابه ومن تأملاته هو : الوحدة . الوحدة فى كل شىء وليس الانفصال . الوحدة بين الروح والجسد، والعقل والقلب ، والوحدة بين الشكل والمضمون ، والخط واللون .. والوحدة بين الحركة والنظام ، والانطلاق والهدوء . وذلك بالإضافة إلى تخليده الإنسان ، بكل ما يعتمل فيه من متناقضات . . . فهو المخلوق الوحيد الذى يخلق . .

* * *

القاهرة فى سنة ١٩٦٧



صفحة اسكتشات . من أجندة المغرب

من صفحات اليوميات

تواريخ وأحداث

١٧٩٨ * فى السادس والعشرين من شهر أبريل ولد فردينان - فيكتور - أوجين ديلاكروا (Fredinand - Victor - Eugene Delacroix) فى مدينة شارنتون ، عن السياسى شارل تاليران (Ch. Talleyrand) وكانت أمه ، فيكتوار أوبين (Victoire Oeben) ، ابنة مورد موبليات الملك . وسبق لها أن أنجبت شارل هنرى (Ch. Henri) عام ١٧٧٩ وقد خدم فى الجيش الإمبراطورى . وهنرييت (Henriette) ، عام ١٧٨٠ ، وقد تزوجت ريمون فرنيناك (Raymond Verninac) وهنرى ، عام ١٧٨٤ ، الذى قتل عام ١٨٠٧ برصاصة فى معركة فريد لاند .

١٧٩٩ * قيام القنصلية وانتخاب نابليون القنصل الأول لفرنسا ، بعد عودته من الحملة التى قادها إلى مصر .

* مولد أونوريه دى بلزاك .

١٨٠٢ * مولد فيكتور هيجو وإسكندر ديماس الأب .

١٨٠٣ * مولد هكتور برليوز .

١٨٠٤ * قيام الإمبراطورية الأولى وانتخاب نابليون الأول إمبراطوراً لها .

* جرو يعرض لوحة « مصابى الطاعون فى يافا » .

* مولد جورج صاند .

١٨٠٦ * استقرت والدة ديلاكروا فى باريس بعد وفاة زوجها شارل ديلاكروا فى مدينة بوردو ، حيث كان حاكماً لها . ثم دخل ديلاكروا مدرسة الليسيه الإمبراطورية الداخلية .

* مولد دوميه .

١٨١٣ * أول إقامة لديلاكروا فى مقاطعة فالمونت .

* مولد ريتشارد ڤاجنر .

١٨١٤ * هزيمة نابليون بعد حملته على روسيا ونزوله عن الحكم للملك لويس الثامن عشر وانسحابه إلى جزيرة إلبا .

١٨١٥ * عودة نابليون إلى الحكم لمدة مائة يوم ثم نزوله عن الحكم لنابليون الثانى .

* فى أول أكتوبر تتلمذ ديلاكروا عند المصور جيران (Guérin) بناء على توصية خاله هنرى رايزنر (H. Reisner)

١٨١٦ * تعرف ديلاكروا بكل من سوليبيه وجيمارديه — زملاء المدرسة — وقد دامت صداقتهم طويلا .

* فى السادس عشر من شهر مارس دخل ديلاكروا مدرسة الفنون الجميلة .

١٨١٩ * صور ديلاكروا لوحة « عذراء الحصاد » لكنيسة أوجرمونت . وهى أول لوحة تطلب منه .

* جريكو يعرض لوحة « رمث ميدوزا» .

* مولد كل من كوربيه وجونكينج .

١٨٢٠ * أفلس ديلاكروا بسبب عمليات المضاربة التى قام بها أفراد عائلته واضطر إلى العمل فى جريدة « ميروار » . فكان يرسم الكاريكاتير ويكتب التعليقات التى اشتهرت بسخريتها .

١٨٢١ * مولد كل من شارل بودلير وجوستاف فلوبير .

١٨٢٢ * نجح جرو فى عرض لوحة ديلاكروا « دانتى وڤرجيل فى الجحيم » فى الصالون .

* فى الثالث من شهر سبتمبر بدأ ديلاكروا يوميات مرحلة الشباب.

* أتم جويا رسومه السوداء فى مسكنه المعروف باسم « كوينتا دل سوردو »

١٨٢٣ * وفاة الفنان برودون .

١٨٢٤ * دخل ديلاكروا المعركة الرومانسية وراح يتردد على ڤيكور هيجو ورابطة الأدباء الشباب .

* قام بعرض لوحة « مذبحة شيو » .

* فى الخامس من أكتوبر تتوقف اليوميات التى تمثل مرحلة الشباب .
* وفاة الفنان جريكو والشاعر بايرون .

١٨٢٥ * فى الخامس والعشرين من شهر مايو وصل ديلاكروا إلى لندن وظل بها حتى أغسطس . خلال هذه الإقامة زار معظم المسارح وازداد فهماً لشكسبير .
* فى سبتمبر قام بحفر مجموعة من الليثوغرافيا عن مسرحية « ماكبث » .
* وفاة كل من دافيد وفوسلى .

١٨٢٧ * عرض ديلاكروا لوحة « طبيعة صامتة ومحار » ولوحة « وفاة سردنبال » التى أثارت فضيحة من التعليقات منذ افتتاح الصالون .
* كتب ڤيكتور هيجو مقدمة « كراموبل » التى تعرض أسس المسرح الدرامى الرومانسى .
* وفاة المصور الشاعر ويليام بليك والموسيقار لودڤيج ڤان بتهوڤن .

١٨٢٨ * قام ديلاكروا بحفر مجموعة ليثوغرافيا لمسرحية « فاوست» .
* وفاة كل من جويا وبوننجتون .

١٨٣٠ * قيام الثورة وتعيين لوى فيليب ملكاً على فرنسا .
* ديلاكروا يصور « الحرية تقود الشعب » ، وڤيكتور هيجو يعرض مسرحية «هرنانى » وهكتور برليوز يقدم « السمفونية الخيالية » .

١٨٣١ * ستندال يكتب رواية « الأحمر والأسود » .

١٨٣٢ * سفر ديلاكروا إلى شمالى إفريقيا لمدة ستة أشهر وهو يعد حدثاً أساسيًّا فى حياته وفى عمله . وذلك بناء على توصية الآنسة مارس (Mlle. Mars) للكونت دى مورنيه (de Mornet) ، الذى أوفدته حكومة لوى فيليب للتفاوض مع سلطان المغرب. وقد أبحر ديلاكروا فى الحادى عشر من يناير من مدينة طولون ووصل فى الرابع والعشرين من نفس الشهر إلى طنجة . وفى منتصف مايو ذهب إلى إسبانيا حيث ظل حتى أواخر يونيو ثم ذهب منها إلى الجزائر .
* وفاة جوته .

١٨٣٣ * قابل ديلاكروا جينى لجيبوالتى عهد إليها بإدارة منزله . وتلقى مهمة تصوير صالون الملك فى قصر بوربون التى انتهى منها عام ١٨٣٧ .

١٨٣٥ * وفاة جرو .

١٨٣٧ * وفاة كونستابل .

١٨٣٨ * تم تكليف ديلاكروا بتصوير مكتبة قصر بوربون التى انتهى منها عام ١٨٤٧ .

* وفاة تاليران ، والده غير الشرعى .

١٨٣٩ * سفر ديلاكروا إلى هولاندة مع إليزا بولانجيه التى هربت منه فى أثناء نومه . .

١٨٤٠ * تم تكليف ديلاكروا بتصوير قباب المكتبة فى غرفة الشيوخ بقصر لوكسمبرج . وقد انتهى منها عام ١٨٤٦ .

١٨٤٢ * ابتداء من هذا التاريخ وحتى عام ١٨٤٦ ظل ديلاكروا يقضى جزءاً من الصيف فى منطقة نوهان عند جورج صاند وشوبان .

* وفاة ستندال .

١٨٤٤ * أصبح حب ديلاكروا لابنة عمه جوزفين دى فورجيه ، والذى مضى عليه فى ذلك العام عشر سنوات ، جزءاً لايتجزأ من حياته . واستمر ذلك الحب فى تزايده حتى مات ديلاكروا ، ومع ذلك ظل متمسكاً برفضه الزواج بمن عبدته ، بل لقد حافظ على بعض العلاقات الجانبية !

١٨٤٦ * قام بودلير فى صالون ذلك العام بمعارضة فكرة المقارنة بين ڤيكتور هيجو وديلاكروا التى أصبحت سائدة آنذاك .

١٨٤٧ * بداية الجزء الثانى من اليوميات فى التاسع عشر من شهر يناير . كما تم تكليف ديلاكروا بتصوير جدران كنيسة سان سولبيس فى باريس ، التى انتهى العمل فيها عام ١٨٦٢ .

١٨٤٨ * وفاة شاتوبريان .

* قيام الثورة وتعيين لوى نابليون رئيساً للجمهورية .

١٨٤٩ * وفاة شوبان .

١٨٥٠ * تم تكليف ديلاكروا بتصوير السقف الأساسى لقاعة أبوللو فى اللوفر . وقد فرغ منه عام ١٨٥١ .

* وفاة بلزاك .

١٨٥١ * تم تكليف ديلاكروا بتصويرسقف صالون السلام فى مبنى البلدية وانتهى منه عام ١٨٥٤ .

* وفاة ترنر .

١٨٥٢ * لوى نابليون يلقب نفسه بلقب نابليون الثالث ويعين إمبراطوراً على فرنسا و بذلك يبدأ عهد الإمبراطورية الثانية .

١٨٥٣ * مولد ڤان جوخ (Van Gogh) .

١٨٥٤ * أمضى ديلاكروا بضعة أسابيع فى بلدة « أوجيفيل » عند قريبه بريبه ، وقد عاود زيارته فى أعوام ١٨٥٥ و١٨٥٧ و ١٨٥٩ ويتحدث ديلاكروا بانفعال شديد عن ذلك المنزل الريفى . كما تكرر سفره إلى بلدة « دييب » حيث كان يتأمل ويصور البحر والبحارة .

١٨٥٥ * قام كل من آنجر وديلاكروا بتمثيل التصوير الفرنسى فى المعرض الدولى . وكان لكل منهما قاعته . وقد عرض آنجر ٤٠ لوحة وديلاكروا ٣٥ . وحصل ديلاكروا على نيشان الشرف وعلى الميداليا الكبرى فى هذا المعرض .

١٨٥٧ * تم انتخاب ديلاكروا عضواً بالأكاديمية وكان قد تقدم لهذا المقعد سبع مرات !

* بودلير يكتب « زهور الشر » ، وفلوبير « مدام بوڤارى » .

١٨٥٩ * ديلاكروا يعرض ثمانى لوحات فى سراى الصناعة . وكان بودلير هو الوحيد الذى أثنى على الفنان المسن المريض . .

* التقاء كلود مونيه (Claude Monet) وكامى بيسارو (Camille pissaro)

* مولد جورج سوراه (Georges Seurat)

١٨٦٠ * معرض الفن الحديث ، ديلاكروا يعرض مع كورو (Corot) وكوربيه

(Courbet) وميليه (Millet)

١٨٦١ * بدأ إدوار مانيه يعرض فى الصالون ويقابل بودلير .

١٨٦٢ * التقاء كلود مونيه وأوجست رنوار (August Renoir) وألفريد سيسلى (Alfred Sisly) فى مرسم جلير (gleyre)

* ديجا (Degas) يصور أولى لوحاته عن سباق خيل لونشان مستعيناً بالصور الفوتوغرافية التى أمده بها الماجور مايبريدج . .

١٨٦٣ * فى الثانى والعشرين من شهر يونيو توقفت يوميات المرحلة الثانية .

* فى الثالث عشر من أغسطس توفى ديلاكروا فى الساعة السابعة مساء فى مرسمه القائم بميدان فورتنسبرج رقم ٦. وكان يقيم به منذ الثامن والعشرين من ديسمبر ١٨٥٧ .

* مولد پول سينياك (Paul Signac) مؤلف كتاب : « من أوجين ديلاكروا إلى التأثيرية الحديثة » .

أعمال ديلاكروا الأدبية

1. *Essais de jeunesse*
   Victoria, pièce de théâtre, en projet d'édition
   Les Dangers de la Cour, nouvelle, éd. Aubanel, 1960
   Alfred, nouvelle, publiée in Les *Nouvelles Littéraires* du 14 août 1952.

2. *Articles sur l'esthétique et sur les artistes célèbres* :
   Oeuvres littéraires, II Tomes, . Crès, Paris 1923.

3. *Notes consignées par Delacroix sur ses carnets, album. et feuilles volntes* :
   Journal d'Eugène Delacroix, présenté par Joubin, III tomes éd. Plon, Paris 1960.
   Extraits du Journal, présentés par Y. Hucher, éd. 10 — 18, Paris 1963.

4. *Correspondance* :
   Correspondance générale : V tomes, éd. Plon, Paris, 1936
   Lettres Intimes, Piron, éd. Gallimard, Paris 1954.

مراجع عن ديلاكروا

Baudelaire (Charles) : *Vie et oeuvre de Delacroix* in *Oeuvres complètes,* éd. La Pleiade, Belgique 1954.

Cassou (Jean) : *Delacroix,* éd. du Dimanche, Paris 1947.

Daix (Pierre) : *Delacroix le libérateur,* club des Amis du livre, Paris 1963

Escholier (Raymond) : *Eugène Delacroix et sa consolatrice,* libraire Armand Colin, Paris 1932.

Florenne (Yves de) : *Les Plus belles pages de Delacroix,* Mercure de France Mayenne 1963.

Gillot (Hubert) : *Eugène Delacroix,* les belles lettres, Paris, 1928.

Huyghe (René) : — *Delacroix ou le combat solitaire,* Hachette, Paris 1964

— *Delacroix* (Génie et Réalité), Hachette, Paris, 1963.

— *L'Esthétique de l'individualisme, à travers Delacroix et Baudelaire,* The Zaharof lecture, Oxford Press 1955.

Jullian (Phillippe) : *Delacroix,* éd. Albin Michel, Paris 1963.

Pellotier (Jean) : *Delacroix,* éd. Hypérion, s.d.

Sérullaz (Maurice) : *Les peintures murales d'Eugène Delacroix,* éd. du Temps Paris 1963.

Sjoberg (Yves) : *Pour Comprendre Delacroix,* éd. Beauchesne, Paris 1963

Wormser (Olga) : *Attrait de Delacroix,* éd de la Farandole, Paris 1963

Articles :

Lettres Françaises, No 982 du 12 au 18 juin 1963, numéro consacré à Delacroix.

Nouvelles Littéraires, No 1826 du 9 mai 1963. numéro consacré à Delacroix

Paris Match, No 734 du 4 mai 1963, reportage : Henriette Chandet et Hubert de Segonzac, pp. 66-83

مراجع عامة

Alain : *Propos sur l'Esthétique*. Presses Universitaires de France. Paris 1949.

Baldensperger (Fernand) : *La Critique et l'Histoire Littéraire en France, au XIX et au début du XX siècle* Brentanos, New York 1945.

Baudelaire (Charles) : *Oeuvres Complètes*, éd. La Pleiade, Belgique, 1954.

Berenson (Bernard) : *Esthétique et Histoire des Arts Visuels*, éd. Albin Michel, Dijon 1953.

Boyé (Maurice Pierre) : *La Mêlée Romantique*, éd. Julliard, Paris 1946.

Cassagne (Albert) : *La théorie de l'Art pour l'Art en France*, éd. Lucien Dorbon Paris 1959.

Courthion (Pierre) : *Le Romantisme*, Skira, 1961.

Escholier (Raymond) : *La Peinture Française au XIX siècle*, II vol.

Ferrand (André) : *L'Esthétique de Baudelaire*. Hachette, Paris 1933.

Freud (Sigmond) : *Basic Wiritings*. Modern Library, New York 1938.

Gautier (Théophile) : *Histoire du Romantisme*. Bibliothèque — Charpentier, Paris 1927.

Goethe (Johann) : *Faust et le second Faust*. Garnier, Paris, s.d.

Huyghe (René) : *Dialogue avec le Visible*, Flammarion, Paris 1955

Ingres (Dommique) : *Ecrits sur l'Art*, éd. le Jeune Parque, Paris, 1947.

Kies : *L'Art de tous les Temps*, II vol., éd. Séquoia, Bruxelles 1966.

Lalo (Charles) : *Notions d'Esthétique*. Presses Universitaires de France, Paris 1948.

Lavedan (Pierre) : *Histoire de l'Art*. Presses Universitaires Paris 1950

Levaillant (Maurice) : *l'Oeuvre de Victor Hugo*. Librairie Delagrave, Paris 1950.

Marx (Claude - Roger) : *Maîtres du XIX et du XX siècle* : Coll. Les problèmes de l'Art, Genève 1954.

Maurras (Charles) : *Prologue d'un Essai sur la Critique* — La Porte Etroite, Paris 1932.

Michel (Michel Georges) : *Les Grandes Epoques de la peinture Moderne de Delacroix à nos jours*, Brentanos 1944.

Montaigne : *Essais* II vol. Garnier, Paris 1922.

Musset (Afred de) : *Comédies et Proverbes*—éd. Variétés. Quebec Canada, 1945.

Pichois (Claude) : *Philarète Chasles et la Vie littéraire au temps du Romantisme,* II vol. Librairie José Corti, Paris 1965.

Picon (Gaiton) : *L'oeuvre d'Art et l'Imagination.* Hachette, Paris 1955.

Pourtalès (Guiz de) : *Chopin ou le Poète.* Gallimard, Paris 1963.

Raynal (Maurice) : *Le Dix-Neuvième siècle, Formes et Couleurs Nouvelles, de Goya à Gauguin.* Skira, Genève 1961.

Shneider (Daniel) : *The psychoanalyst and the artist.* Mentor Book 1962.

Senancour : *Obermann.*

Tarlé : *Talleyrand,* éd en langues étrangères, Moscou, 1958.

Valéry (Paul) : — *Degas, Danse, Dessin,* Gallimard, Paris 1949 — *Pièces sur l'art* Gallimard, Paris 1934.

Van Tieghem (Philippe) : *Petite Histoire des Grandes Doctrines Litteraires en France.* Presses Universitaires de France, Paris 1950

Voltaire : *Dictionnaire Philosophique,* Garnier Flammarion, Paris 1964

بيان المحتويات

صفحة

تم إيداع هذا المصنف بدار الكتب والوثائق القومية
تحت رقم ١٩٧١/٤٣١٦

مطابع دار المعارف بمصر
سنة ١٩٧١